مواجهة ثقافية

فاروق شوشة



١٤١٠هـ – ١٩٨٩م

مواجهة
ثقافية


بسم الله الرحمن الرحيم

مواجهة ثقافية

فاروق شوشة



لـدار الـعـلوم للطباعـة والنشر
ص. ب. : ١٠٥٠
هاتف: ٤٧٧٧١٢١ ـ ٤٧٧١٩٥٢
الرياض ـ المملكة العربية السعودية

الطبعـة الأولى
١٤١٠هـ ـ ١٩٨٩م

المحتوى

الموضوع	الصفحة

تقديم

يضم هذا الكتاب مجموعة من المقالات والدراسات كتبت على فترات متباعدة، وإن كانت تنتظمها ـ في معظمها ـ السنوات العشر الأخيرة، بكل ما حفلت به من قضايا ومواقف، وما تمخضت عنه من مناخ ثقافي وأدبي، ما زلنا نعيش آثاره ونتائجه، ونتلمس الطريق للفكاك من أسر قبضته، بعد أن جاء عصر الشتات والتمزق والاغتراب، أملاً في الوصول إلى بدايات جديدة.

نعم، لا بدّ من بدايات جديدة.

فالمواجهة التي ترتفع إلى مستوى التحديات الراهنة، لن تقنع بمجرد التغيير أو التعديل، أو إعادة النظر في الصيغ والأحكام، وإنما هي في جوهرها مواجهة تسعى إلى إيجاد البديل والبحث عن منطلقات جديدة، وتعرية الواقع الثقافي والأدبي من زيفه وادعاءاته، ومن تركيبته الراهنة التي هي انعكاس لطبيعة المجتمع الانفتاحي الاستهلاكي، ومن هنا كان اختلال القيم، واختلاط الأقدار والأحكام، وانعدام التمييز، ورواج الزائف والسطحي والمبتذل.

وهذه المقالات والأبحاث ـ في تنوعها وتعدّدها ـ يشدّها خيط رئيسي واحد، هو نظرة كاتبها إلى الواقع الثقافي الراهن، ورؤيته لمشكلاته، وإدراكه لحقيقة تردّيه في محنته، كما تكشف أيضاً ـ في تجاورها وتكاملها ـ عن موقف هذا الجيل من أهم قضايا مجتمعنا الثقافي، المتمثلة في الحرية والأمية، وصراع الأجيال، والموقف من التراث، والأصالة والتجديد، ومستقبل الحركة الشعرية الجديدة، وتحديات الواقع اللغوي، والانفتاح الثقافي، والحلم بالعالمية.

ويبدو أننا أبناء هذا الجيل قد أسرفنا طويلاً ـ وعن حسن نية ـ في إنكار الذات، والتفاني في الترويج لبضاعة الآخرين وإنتاجهم، خاصة أولئك الذين أحببناهم ورأينا فيهم نماذج وقدوة، وعندما نتلفت حولنا ـ بعد فوات الأوان ـ فإننا لا نكاد نجد من هؤلاء الذين بُحّت أصواتنا بترديد كلماتهم وسالت أقلامنا بفيض الترويج لهم ـ لا نكاد نجد منهم صوتاً ذاكراً أو وجهاً مؤانساً أو موقفاً مؤازراً، اللهم إلا تضخم الذات وورم النرجسية والالتفات إلى ما وراءهم في إنكار.

ولذا، كانت هذه التسمية: مواجهة ثقافية.

وهي مواجهة لا ينقصها الإيمان بالخير الكامن في كثير من أبناء هذا الجيل، القادر على خلق البدايات الجديدة، ومواصلة العطاء والإبداع.

ولا ينقصها إمعان النظر طويلاً في حقيقة الـذين يملأون الساحة، أين يقف كل منهم، وما حقيقته وخبيئته بعد أن سقطت الأقنعة، وتعرّت الوجوه.

ولا ينقصها صدق الاتجاه إلى أبناء هذا الجيل الذي أنتمي إليه، مستحثاً خـطاهم، حتى يتقدمـوا إلى مكانهم من مقـدمة الصفوف في ثقة وحماسة، في تماسك وعزم، نافضين عنهم هذه السلبيـة واللامبـالاة، وهذا التـواضع المقيت، فـالمستقبل لهم، والحاضر من صنعهم.

فــاروق شوشة

١ مواجهة قومية لمشكلات الواقع الثقافي!

نظرة واحدة إلى الواقع الثقافي في بلادنا، كفيلة بأن تكشف عن مدى تضارب الخطط وبعثرة الجهود وتشتت الروافد التي كان بوسعها ـ من خلال خطة قومية واضحة ومحددة ـ أن تصب في وعاء هدف واحد، وأن تتجه إلى ساحة العمل وميدانه الفعلي، بدلاً من تسربها عبر الشقوق والمسارب الفرعية دون جدوى أو فاعلية.

والتذمر في كل موقع، والتململ في كل مكان، والإحساس بأن خللاً هائلاً يسود الساحة الثقافية يتأكد ويتبلور يوماً بعد يوم، أعراضه متمثلة في فقدان القدرة على الحوار في مناخ صحي، وفي القطيعة الغاضبة بين الأجيال بما يعني عدم الاعتراف المتبادل، وفي البحث المستمر عن أثر ـ ولو ضئيل ـ لكل ما تفرزه الساحة الثقافية من كتابات أو اجتهادات أو بذور إبداع، فإذا بها جميعاً وكأنها تصب في البحر، ليس ثمة من يقرأ ولا من يتابع، وإذا وجد من يقرأ ـ وهو القلة القليلة ـ فهو لا ينفعل ولا يهتم، وإذا وُجد من ينفعل ويهتم ـ وهو ندرة الندرة ـ فانفعاله محكوم بقوله إن البلوى عامة وجسيمة، وليس من خلاص.

والذين يلامسون العمل الثقافي ـ في أي موقع من مواقعه ـ عن إحساس عميق بالمسؤولية والانتماء، يعتصرهم هم شديد خاصة عندما يجدون أنفسهم في أحيان كثيرة يفتعلون نشاطاً، أو يتصيدون معارك ومناسبات لإثارة قضية أو شد اهتمام، من خلال حياة ثقافية: خامدة على السطح، وإن كانت أعماقها تغلي وتفور، وتتشكل من خلال فورانها وغليانها تكوينات ونماذج وقوالب وأبنية وحساسية جديدة، بعضها يتصلب إمعاناً في الإغراب، وبعضها الآخر يسرف في الاغتراب، وكثير منها يطمح إلى ملامسة الضوء ومناطق الفوانيس المتبقية، ومنها من يؤثر ظلام القاع لعله يكون أكثر إدهاشاً وأشد استحقاقاً للالتفات ووخزاً لضمير المجتمع الساكن..

من هنا، يصبح طرح البديهيات وأوليات العمل الثقافي نقطة بداية، لا بد منها، لمن يريدون استكشاف المجال، وصياغة الحلول، بشرط الاتفاق على أساسيات في تصور هذا العمل الثقافي لا بد منها.

فلم يعد مجالاً للاختلاف، أن الصيغة الثقافية المستهدفة للوطن لا بد أن يكون من مقوماتها الارتباط بالتراث من خلال موقف بناء، يتصف بالمراجعة والاختيار ووحدة الرؤية والتناول والتفسير.

والانفتاح على عطاء العصر ومستحدثاته في العلم والثقافة والمعرفة.

وإفساح المجال أمام قيم الحرية والابتكار، وتنمية المواهب والقدرات العلمية والفنية والعملية.

هذه الصيغة لا يمكن لها أن تتحقق إلا من خلال جهد قومي يُوجّه أساساً إلى المدرسة، باعتبارها البيئة التعليمية والتربوية والتثقيفية الأساسية في تكوين المواطن الذي سيصبح الخلية الحيّة والفاعلة في حركة المجتمع الثقافي، لكي يتحقق في هذه المدرسة المناخ المطلوب من خلال منهج تعليمي أحسن إعداده وصياغته واختيار مصنفاته ومعلم مكتمل العدة والرؤية والأدوات، وبيئة تتحقق فيها الأنشطة المطلوبة لازدهار المناخ الثقافي في صوره الاجتماعية والعلمية والأدبية والفنية واللغوية، بحيث تصبح العملية التعليمية التي تقوم بها المدرسة جزءاً من رسالتها الثقافية الأشمل، ويصبح التعليم ـ على مستوى الوطن ـ بمثابة العمود الفقري لخلفية ثقافية يتكون من خلالها المواطن.

لا بد إذن من إعادة النظر في الكتاب المدرسي، باعتباره المادة الأساسية للمقرر الدراسي في كافة المجالات، من حيث تعبيره عن الارتباط بالتراث من ناحية ومواكبته لثقافة العصر من ناحية أخرى، ومدى استلهامه للعناصر الإيجابية في هاتين الدائرتين بما يحقق تكامل الثقافة وفاعليتها، وإعادة النظر في الصيغة التي يتكون على أساسها المعلم ومدى التجانس في هذا التكوين، خاصة إذا ما تعلق الأمر بمعلم اللغة القومية والثقافة القومية، وإعادة النظر في طرق التعليم ووسائل التربية، وفي الشروط والمواصفات التي تعيش في ظلها البيئة المدرسية الآن بعد أن انعدمت فيها الأنشطة المتمثلة فيما كان يسمى

بالهوايات الأدبية والفنية والعلمية والاجتماعية، واللغوية، وانزوى دور المكتبة، وتزايدت أعداد الدارسين في الفصول الدراسيـة، بما يعوق أي نجاح لدور المدرسة التعليمي أو الثقافي.

يكمل هذا التصور الاهتمام الجاد بلغتنا القومية، باعتبارها وعاءً لثقافة العصر، وملمحاً رئيسياً من ملامح الشخصية القومية، من خلال تحديد اللغة المستهدفة في التعليم، والأهداف الواضحة من تعليم هذه اللغة، والاسترشاد بمعجم لغوي يتضمن اللغة الأساسية لتلاميذ المراحل الأولى من التعليم، ويكون بمثابة المرجع والمرشد لمن يتصدى للتأليف لمـراحل التعليم، ويضـع الأساس العلمي والوظيفي للغة الطفل، بالإضافة إلى العمل على تيسير الكتابة والإملاء، والبدء من الحاضر والمعاصرة في دراسة الأدب العربـي وتقديم الدرس البلاغي باعتباره تـاريخاً وليس نمـوذجاً للمحاكاة والتقليد، من خلال علم جديد للأسلوب ومعايير جديدة للتذوق الأدبـي والبلاغي، والوصول إلى صيغة أكثر يسراً وحيوية ووظيفية في تمثل قواعد النحو العربـي بالنسبة للمتعلم في مراحل التعليم المختلفة.

لكن دور المدرسة ـ كخلية أولى للمجتمع الثقافي الكبير ـ لن يتاح له الامتداد والفاعلية إلا من خلال تكامله مع الدور الذي تقوم به وسائل الاتصال الجماهيرية وفي مقدمتها الصحافة والإذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما، باعتبارها وسائل العصر الأحدث تقدماً والأوسع انتشاراً وتغلغلاً وتأثيراً، خاصة في مجتمع ترتفع فيه

نسبة الأمية وتتزايد، وتقصر مؤسساته التعليمية عن استيعاب من هم في سن الإلزام كل عام، ولا تتوافر فيه المكتبات العامة بالصورة التي تغطي احتياجات طلاب الثقافة في المدن والقرى والأحياء، وتتصاعد فيه نسبة العزوف عن القراءة، بفعل المؤثرات والضغوط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، وغلبة التأثير الإعلامي والترفيهي على وسائل الإعلام.

من هنا، يصبح التحكم فيما تقدمه هذه الوسائل ـ من مادة ثقافية مباشرة وغير مباشرة ـ كبرامج الأطفال والبرامج الثقافية والمنوعة والمسلسلات والأفلام ـ ومن خلال البرامج التعليمية التي تشكل امتداداً لدور المدرسة والجامعة ـ يصبح هذا التحكم أمراً على درجة كبيرة من الأهمية والخطورة، يتطلب تدخل المخططين للثقافة والعمل الثقافي من خلال قنوات الاتصال المختلفة، بحيث تحكم خطة هذه الوسائل، وتتسع رقعة العطاء الثقافي من خلالها، ويرتبط ما تقدمه بالقيم الثقافية المستهدفة والمرجوة.

وفي وسع هذه الأجهزة ـ خاصة الإذاعة والتليفزيون ـ بما أتيح لها من نفاذ وسعة انتشار وعمق تأثير ـ أن تُحكم دائرة الصواب اللغوي والصحة اللغوية، من خلال برامج ومواد إذاعية تحافظ على سلامة التعبير الصحيح، وتوسع من دائرة وفاء الفصحى بمطالب العصر في مجالات العلوم والفنون، وملاءمتها لحاجات الحياة في مجتمعنا المعاصر، وتحديد ما ينبغي استعماله أو تجنبه من الألفاظ والتراكيب.

الأمر إذن ـ كما أشرنا في البداية ـ يتطلب مواجهة قومية لمشكلات الواقع الثقافي، من خلال خطة شاملة تنتظم البيت والمدرسة والجامعة ووسائل الاتصال بالجماهير، كما تنتظم ساحات العمل الثقافي من خلال المؤسسات الثقافية الرسمية للدولة، بحيث يكون الوعي بهذه الخطة والعمل بها وإحكام دورتها ومسارها شاملاً وفعالاً.

واعتبار البيت نقطة البداية في هذه الخطة، يتطلب مخاطبة الأجيال من خلال صيغة جديدة تضع في اعتبارها التأثير المتبادل بين المتعلم وغير المتعلم، المثقف وغير المثقف، في إطار حوار الأجيال، والتوجه إلى النشء الآخذ بأسباب الثقافة وهو لا يزال في مرحلة الطفولة، ثم المواطن شاباً وكهلاً وشيخاً حتى لا يكون هناك قصور في الوصول إلى العنصر الإنساني كله، خاصة أن ما تقدمه وسائل الاتصال الواسعة الانتشار لا يراعي التأثير المتبادل بين هذه الأجيال ـ سلباً وإيجاباً ـ مما يؤدي في النهاية إلى قدر من التشتت والتمزق في عناصر الموقف التعليمي والثقافي والاجتماعي.

والأمر هنا يتصل بضرورة وضع تصور جديد لقضية تثقيف الكبار، الذين فاتهم ركب التعليم، من خلال مفهوم وظيفي، يحقق لهم العائد المتوقع من هذا التثقيف، ويجعلهم أكثر ارتباطاً بحركة المجتمع وأشد تأثيراً فيه، كما يحقق للمجتمع العائد المتوقع من تثقيفهم بمشاركتهم الأكثر وعياً في عملية التنمية.

* * *

هذا التصوّر المبدىء لا يغطي بالطبع كل جوانب المواجهة القومية المطلوبة، لمشكلات الواقع الثقافي لكنه يشير إلى البداية، التي لا بد أن نتفق عليها، قبل أن نتصدى لمواجهة المشكلات الأكثر حدة وتعقيداً، والتي تتصل في صميمها بالإطار العام لحركة المجتمع كله[1].

● ● ●

(١) مجلة «المصور» أول يوليو ١٩٨٣.



قراءة جديدة للتراث
لماذا .. وكيف ؟

شهدت السنوات الأخيرة ـ في الوطن العربي ـ محاولات عدة قدم فيها أصحابها قراءات جديدة لمختارات من التراث العربي ، جاهدين أن تحمل هذه القراءات رؤى وإضاءات جديدة لتلك المختارات التي توقفوا عندها بالعرض والتقييم، وأن تجاوز الدوائر التقليدية المألوفة التي عاشت في ظلها تلك النماذج طويلاً، من خلال فهم معين، خاضع للترديد والتكرار.

ولا شك أن التعامل مع التراث والموقف منه، يشكل نقطة الانطلاق في طرح هموم حياتنا الثقافية الآن، كما يمثل حجر الزاوية في بناء أي تصور جديد لها. وبدون هذه المواجهة مع التراث، يصبح الحديث عن الحاضر وجذوره الضاربة والبعيدة فاقداً للحكمة والأصالة، وبعيداً عن استلهام روح الأمة، من خلال الحس التاريخي والحضاري، ومن خلال القيم الممتدة والمستمرة والتي يتجاوز جوهرها الصيغ والصور والأشكال، لأنها بمثابة الروح التي يقذفها الماضي في الحاضر فيجلوه ويرشده، ويسلطها الحاضر على الماضي فيضيئه ويتصل بأبقى وأعمق ما فيه.

هذه القراءات الجديدة للتراث، التي قام بها دارسون وأساتذة أكاديميون ونقاد وشعراء، ليست وليدة السنوات الأخيرة، بل هي امتداد لمحاولات مبكرة قام بها جيل الرواد من أدبائنا وأعلامنا الكبار، يوم كان كل منهم يعيد بطريقته وطبقاً لمنهجه وتصوره، قراءة هذا التراث في ضوء جديد. ويعيد صياغته وتقديمه للناس، كما فعل الدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين والأستاذ عباس محمود العقاد من خلال عكوفهم الطويل على التراث في جانبيه الإسلامي والأدبي، فإذا بكتاباتهم ـ التي ذهبوا فيها مذاهب شتى تتفق وطبيعة كل منهم وثقافته وتكوينه ـ تصبح قراءات جديدة للسيرة وصاحبها وللشخصيات التي قامت بالأدوار الرئيسية في الدعوة وفي إقامة صرح الدولة الإسلامية ولعديد المواقف والأحداث التي صاحبت قيام المجتمع الإسلامي الأول، ولكثير من شعراء التراث العربي وأدبائه، وكشفت هذه القراءات الجديدة النقاب عما لم يكتشفه القدماء، وسلطت الضوء على مواطن لم تكن تحظى من قبل بالاهتمام، وأعادت تقييم الشخصيات التاريخية والأدبية ووضعتها في المكان الذي ارتآه هؤلاء الرواد.

ولم يكد يخبو صوت هؤلاء الرواد الذين قدموا النماذج الأولى من القراءات الجديدة للتراث، حتى كانت هناك أجيال جديدة على الطريق، اكتملت لها العدة والأدوات، وتسلحت بأفكار ومناهج جديدة، وعمق اتصالها بالثقافات الأجنبية والمناهج النقدية الحديثة، فقدمت نماذج كثيرة كتب لها النجاح والتوفيق في قراءاتها الجديدة للتراث، كما فعل الدكتور محمد النويهي في تقييمه للشعر الجاهلي

وفي دراسته النفسية عن أبـي نواس. وكما فعل الأستاذ الجامعي الدكتور مصطفى ناصف والشاعر المجدد صلاح عبدالصبور في قراءتهما الجديدة للشعر العربـي القديم. ثم أصبح تقليداً في العديد من المجلات الأدبية والثقافية، أن نطالع فيها بين الحين والحين قراءات جديدة لنماذج شعرية من التراث اختارهـا دارسوهـا، ليضمـوها في إطـار رؤية نقـدية جـديدة، تنعكس من خـلالها اهتماماتهم، وأذواقهم وتناولاتهم العصرية، وقليل منهم من يتيح له اتصاله الحميم باللغة، ووعيه الناضج بالمعجم الشعري العربـي أن يخرج من هذه القراءة بإضاءة جديدة تتناول التشكيل اللغوي ــ من خلال بناء المفردات والتراكيب والدلالات ــ أما الكثيـرون منهم فحسبهم تلك الإسقاطات النفسية والسياسية والاجتماعيـة التي ينجحون بها في فك رموز العمل الأدبـي، وإسباغ العديد من المعاني والدلالات عليه. وهكذا، فتح الباب على مصراعيه لتصبح لدينا قراءات بعدد القارئين وتفسيرات وتأويلات بعدد من يتصدون للتفسير والتأويل!

لكن العلاقة بيننا وبين التراث قراءةً وتقييماً تكشف عن قضايا أعمق وأخطر: فنحن أولاً لم ننجح حتى الآن في حصر هذا التراث وتبويبه وتصنيفه، بل إن إعمالاً كثيرة لفلاسفة ومفكرين وأدباء وشعراء لا تزال مجهولة أو مفقودة أو مخطوطة، وصدور الأعمـال الكاملة لمثل هذه الشخصيات كفيل بأن يجعل رؤيتنا لها وموقفنا منها أكثر موضوعية ووضوحاً، وإذا كان الوارث الرشيد هو الذي يبدأ بحصر التركة وإحصائها ــ كما يقول الأستاذ أمين الخولي ــ فنحن

لم نقم حتى الآن بالخطوة الأولى والضرورية، وما زال جهدنا فيها على المستوى المحلي وعلى المستوى العربي مبعثراً غير متكامل، وغير خاضع لخطة منهجية، تحشد لها كل الجهود والإمكانيات وتصل إلى ما لدينا ولدى الآخرين وهو كثير.. ونحن ثانياً لم ننجح حتى الآن في إقامة تصور كامل جديد، تنتظم فيه كل الجزئيات التي تناولها البحث الجامعي من خلال رسائل الدكتوراة والماجستير والدراسات الأكاديمية، وكشف فيها عن حقائق جديدة، وسلط الضوء على مناطق جديرة بالاهتمام، لكن هذه الجهود أو الاجتهادات التي قام بها عشرات بل مئات الباحثين لم تصل بنا إلى تصوّر عام جديد، نعيد من خلاله ترتيب البيت كما يقولون، ونعيد تصنيف الأولويات، فما زالت التقسيمات الرئيسية للتراث كما وضعها القدماء، ولا تزال أحكامهم ومعاييرهم ـ في الطبقات والمستويات ـ ممتدة وسارية، ولا تزال جوانب كثيرة ـ كانت محظورة لديهم ـ يغلفها الحظر لدينا. وبالرغم من أن الفكر الجامعي المستنير ـ في مجال الدراسات الأدبية على سبيل المثال ـ قد نجح في هز كثير من الأحكام الجاهزة والتصنيفات المتوارثة والتصورات البالية، ودفع إلى دائرة الضوء بمجالات اهتمام جديدة كما هو الحال في دراسة شعر الصعاليك في العصر الجاهلي باعتباره ظاهرة فنية واجتماعية لا تقل أهمية من شعر المعلقات الذي ظل يمثل الواجهة الوحيدة للعصر الجاهلي طيلة العصور الماضية، وفي دراسة أدب إخوان الصفاء وفكرهم، تلك الجماعة السرية، في تاريخ تراثنا العربي ـ والتي ظل الاقتراب منها محظوراً ومستكرهاً، بالرغم مما تمثله من نفاذ فكر

وشمول رؤية وتمثل لثقافات العالم القديم وأفكاره وفلسفاته ومواجهة لمشكلات المجتمع العربي في حينها، مواجهة غير تقليدية، أقول بالرغم من أن الفكر الجامعي المستنير قد نجح في مثل هذه النماذج ـ ولا شك أنها كثيرة ومتعددة المجالات ـ إلا أن الموقف من التراث العربي ما يزال في معطف القدماء حتى الآن.

ونحن ثالثاً لم ننجح حتى الآن في تحديد ما نسميه بالاختيار في اقترابنا من هذا التراث، بعد أن استفاض الكلام في ضرورة ألا يشمل إحياؤنا للتراث واهتمامنا به ـ بإعادة نشره وعرضه ـ كل شيء، وإنما لا بد من الاختيار، ولا بد من المراجعة، ولا بد من التوقف عند ما يلائم احتياجات العصر ومتطلباته. ولا شك أن هذه الدعوى ظاهرها الموضوعية والعصرية والتقدم، وإن كان جوهرها يقوم على التناقض، بل ويؤدي في النهاية، إلى تفتيت النظرة إلى التراث والموقف منه، فما يلائم عصراً قبلنا قد لا يلائمنا نحن، وما يلائمنا نحن قد لا يلائم ـ بالضرورة ـ القادمين بعدنا، ولو أن كل عصر وكل جيل توجه إلى التراث طالباً ما يلائمه هو ويفيده، ملقياً وراء ظهره بما يراه غير نافع وغير ضروري، وصارفاً جهده كله في إطار هذا الحيز المفيد والنافع والملائم، لأصبحنا على مدار العصور المتتابعة أمام شرائح من التراث، لا ينتظمها عرق متصل، ولا يربط بينها فكر شامل، أو رؤية موسوعية.. والمضحك المبكي في الأمر كله أننا نتكلم عن الاختيار والتجاوز ونحن لم نقم بعد بالحصر الشامل والكامل.. فأي اختيار إذن لمن لم يعرف الكل وقيمته وأبعاده وحقيقته؟ وإذا صح أنه سيختار، فإنه يختار بعد وعي

كامل ومعرفة كاملة بطبيعة المجال الذي يتحرك فيه وليس لأنه قد توقف عند بعض قشوره وظواهره.

ونحن رابعاً لم ننجح حتى الآن في أن نجعل للتراث معنى يتجاوز الدائرة الأدبية التي تحرك فيها ما اصطلح على تسميته بالأدب العربي شعره ونثره. ومن هنا كان توقفنا الدائم عند قصائد الشعراء ورسائل كتاب الرسائل وخطب الخطباء ووصايا الحكماء البلغاء. ونتيجة لهذا المفهوم الضيق للتراث، لم نهتم بدراسة الموسوعات التي ألفها الرحالة العرب القدماء في اكتشافهم للعالم في زمانهم، كابن بطوطة والبغدادي والمسعودي وابن جبير وغيرهم، مع أن هذه المصنفات التي خلفها هؤلاء الرحالة هي خلاصة فكر العالم الذي رأوه وعاينوه وافتنوا في وصفه والكتابة عنه، خلاصة المعرفة التي سادت تلك العصور، ومثلت موقف الإنسان من قضاياه الصغرى والكبرى على حد سواء، ولم نهتم بالمؤلفات العلمية والفكرية والفلسفية للعديد من الشخصيات ذات التأثير الهائل في سيرة العقل العربي، ونتيجة لذلك أصبح ما يعرفه الدارس عن أبي نواس ـ وهي معرفة هشة وفجة ـ يفوق ما يعرفه عن الرازي أو ابن سينا أو الكندي أو الحسن بن الهيثم أو ابن النفيس من رواد المعرفة والمنهج العلمي التجريبي، والنظرة الشاملة إلى الوجود، وأصبح التراث في أذهان دارسيه لا يعني عادة إلا هذا الحشد من الشعراء والخطباء والكتاب، تُحشى الرؤوس ببعض نماذجهم، ويتوقف الدارسون عند آثارهم في الشعر والنثر. ولست أدعو إلى اطراح هذا كله، ولكن إلى أن يأخذ تراثنا الأدبي مكانه المتوازن بين

جوانب تراثنا العلمي والفكري والفلسفي، التي لا تقل عنه أهمية، خاصة عند من يحاولون الآن دراسة قدرة اللغة العربية على الوفاء بمطالب العلوم على مدار التاريخ العربي، والبحث في قاموس هذه اللغة المتطور والمتسع لجوانب شتى من المعرفة، والغنيّ باكتشافات العقل العربي ومغامراته خلف تخوم الجغرافيا والتاريخ والفلك والرياضيات والعلوم الإنسانية والطبيعية وعلوم البحار، مما جعل للغة هذا التراث سماتٍ فريدة لا تلتمس في لغة التعبير الأدبي الصرف، وقدرة على الحركة والتجدد والنماء تعجز عن الوفاء بها لغة القصيدة أو الخطبة أو الرسالة.

لقد آن الأوان أن تكون نظرتنا إلى تراثنا وتقديمه إلى الدارسين والناشئين، نظرة تقوم على أنه تراث أمة وحياة أمة، ومن شأن هذه الحياة أن تكون متعددة الجوانب غنية المجالات خصبة العطاء، غير محصورة في إطار ضيق هو الإطار الأدبي، لكنها متسعة سعة العقل العربي ورحابته، في كل مجالى إبداعه، ومسارب اهتماماته ونشاطاته، بدءاً بآثار العلماء والمفكرين والفلاسفة والرحالة العرب، وانتهاء بآثار الشعراء والبلغاء، فهل نحن حقاً جادون؟..[1].

● ● ●

(١) مجلة «المصور» ١٢ أغسطس ١٩٨٣.



حتى لا يشغلنا وهم «العالمية»

لا شك في أن مصر ـ ممثلةً في مفكريها وأدبائها ومبدعيها ـ هي أول من شغل نفسه من بين دول المنطقة بفكرة العالمية، بما تعنيه من توجه إلى العالم الخارجي، والحصول على اعتراف بالمكانة من أصحاب اللغات الحية الذائعة الانتشار وبينهم، ورؤية الآثار المصرية ـ على مستوى الفكر والأدب والفن ـ وقد أصبحت جزءاً من الميراث الحضاري للعالم كله، وشاغلاً للقارىء والمتأمل على امتداد رقعة العالم المتحضر.

ومصر معذورة في أن يكون لديها هذا التوجه، وهذه المبادرة، دون غيرها من الكيانات الحضارية في المنطقة، رغبةً في القفز إلى العالمية. فموقعها الجغرافي الفريد، وتوجهها إلى العالم عبر المتوسط، فضلاً عن كونها كياناً مركباً ومؤلفاً من عناصر ذات صبغة مشتركة، ترتفع عن مجرد المحلية، وتتحرر من ضيق النزعة القومية، جعلها أكثر الكيانات استعداداً لتبني هذه الفكرة، والانشغال بها، والدعوة إليها بحيث لم يعد يمضي عقد واحد من الزمان، إلا وقد أعيد طرح الفكرة من جديد، من خلال أقلام جديدة، وتوجهات مختلفة، مع

الاستشهاد بنماذج في التطبيق، ترشحها هذه الأقـلام، وتلك، لاقتحام الآفاق «العالمية».

ويبدو أن صحوة مصر، ومن بعدها الشرق كله، على العصر الحديث من خلال الحملة الفرنسية وما أعْقبته من نتائج، جعل لهذا التوجه بُعْداً في الزمان، كما جعله مقترناً بفكرة البناء على نسق الغرب، واحتذاء النموذج الغربـي في الحياة، بغية التقدم، وإسراعاً باللحاق بمن سبقونا في كل شيء.

وليس هناك اختلاف كبير على النتائج الإيجابية لهذه الحملة الفرنسية في تاريخ مصر والشرق، من حيث الصحوة والإفاقة على ما سمي بعد ذلك بالصدام الحضاري أو صدمة الحضارة بين الشرق والغرب. ثم توجه مصر إلى أوروبا ــ وبالذات إلى فرنسا ــ باحثة عن عناصر التنوير، ومؤصلة لكوادره من العلماء والمفكرين والدارسين، بدءاً برفاعة الطهطاوي، رمز أول بعثة دراسية إلى أوروبا، وامتداداً حتى اليوم، ومن خلال هذا السياق التنويري بكل ما استحدثه من فوران وتجديد، ومراجعة وتقييم، وحفز وإضافة، تلتمع مواقف مشهودة في رصد مسيرة الإبداع الأدبـي ــ على وجه الخصوص ــ عندما يسجل التاريخ المحاولة الأولى لكتابة مسرحية شعرية على يد أحمد شوقي وهو طالب بعثة في فرنسا هي مسرحية علي بك الكبير، وميلاد الرواية العربية بمعناها الفني على يد محمد حسين هيكل عندما كتب «زينب» وهو طالب بعثة في فرنسا، وميلاد المسرحية العربية في صورتها الأدبية الناضجة ممثلة في «أهل الكهف» التي كتبها توفيق الحكيم وهو طالب بعثة في فرنسا.

أقول: مع ما لهذه الحملة الفرنسية من نتائج إيجابية، فإنها في الوقت نفسه قد أوجدت الجرثومة الأولى لمرض لم نستطع الشفاء منه بعد، وهو ما يمكن تسميته بالانشداه بكل ما ينتجه الغرب في الفكر والأدب والفن. وليس معنى هذا هو التنكر لما لأوروبا من دور حضاري في الماضي أو في الحاضر، ولكن ما أعنيه هو أن هذا المرض جعلنا غير قادرين على تحديد موقعنا في الزمان والمكان، إلا من خلال ما يقوله الغرب عنا. ولعل أعمق تجسيد لطبيعة هذه العلة، التي أصبحت تحكم تصوراتنا ومقاييسنا وترسمنا للنموذج، هو ما نجده في دراسة الدكتور ادوارد سعيد في كتابه عن «الاستشراق» وهو يصور كيف أن العالم الأوروبي قد خلق ما يسمى بالشرق على صورة معينة، وأننا نحن ـ أبناء الشرق ـ قد أخذنا هذه الصورة على أنها هي الصورة الصحيحة فعلاً.. وأن هذا الوهم الذي وقعنا فيه بقبول هذه الصورة وتصديقها قد قاد إلى قصور في النظرة وإلى أخطاء وكوارث جسيمة، وإلى محاولاتنا الدائمة في خلق مبتكراتنا وتجسيد منجزاتنا ـ الأدبية والفنية ـ على نموذج معين.. ولا بد لنا إذن من تحدّي هذا الوهم، واستقصائه والعمل على التخلص منه.

ومن قبل كانت المقولة التي أطلقها الشاعر الانجليزي رديارد كبلنج من أن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا، تأكيداً لهذا الحاجز من الوهم، الذي ساعد انشداهنا الضخم بأوروبا على زرعه وتأصيله. والخطير في الأمر أن كثيراً من مثقفينا قد حلوا مشكلاتهم بقبول التصورات التي قدمتها لهم أوروبا، مما أوقعهم ـ ولا يزال

يوقعهم – في مزالق رفض التراث العربي القومي، والانحراف في النظرة: الذي يؤدي إلى انعدام الاعتداد بالقيم الموضوعية والأصيلة في جوانب هذا التراث المختلفة، وكأن أسس المعرفة الأولى تبدأ برفضه وتجاوزه، دون محاولة للبناء عليه، أو الانطلاق منه، أو حتى لنقده ومناقشته في إنصاف وموضوعية، فضلاً عن الالتواء في المكونات المتعددة لشخصياتهم، والإحساس المستغرب دوماً «نسبةً إلى الغرب» إزاء ظواهر الإبداع الأدبي والفني.

من هنا، ونتيجة لهذا كله، يجيء انشغالنا الحاد والمزمن بفكرة العالمية، والتطلع إلى رؤية صورتنا في مرآة الغرب، امتداداً لهذا الوهم أو المرض القديم. فأدباؤنا ومبدعونا يؤرقهم دوماً أنهم لن يصبحوا شيئاً ذا بال إلا إذا اعترف بهم الانجليز والفرنسيون وربما الأمريكيون والألمان، وأنه ما لم تترجم أعمالهم إلى اللغات الحية في عالم اليوم، فإن بينهم وبين العالمية سداً منيعاً، وأن الدوائر العالمية وحدها والمؤسسات الأجنبية القائمة على رصد الجوائز هي التي بيدها الاعتراف الحقيقي بما لأدبائنا هؤلاء من قيمة وأهمية، بل لقد وصل الأمر ببعض هؤلاء الأدباء الكبار، إلى مغازلة باحثين ودارسين وأساتذة في جامعات أمريكا وأوروبا على أمل أنه قد يكون بأيديهم مفتاح سحري للترشيح لدى هذه الدوائر والمؤسسات الأجنبية التي تمنح الجوائز خاصة مؤسسة «نوبل»، حتى ولو كان هؤلاء الأساتذة نكرات من الباحثين اليهود أو الإسرائيليين، الذين يُظنّ بأن في وسعهم أن يفعلوا شيئاً، من أجل المثول على أعتاب مملكة «نوبل».

إن المضحك في الأمر كله، أن أدباءنا الكبار لا يدركون أن مسؤوليتهم الأساسية هي تجاه القارىء العربي أولاً وأخيراً، إذ ما فائدة أن يُقرأوا بالإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية وهم لا يقرأون بعد في تونس أو عُمان أو السعودية؟ أليس العالم العربي بملايينه ــ التي تزيد على المائة ــ عالماً؟ ألا يصبح الكاتب المقروء على امتداد رقعته، إذا ما حقق انتشاره وتغلغله، وحطّم الحواجز والسدود والموانع التي اصطنعتها الدول والأنظمة والحكومات، وتخلص المواطنون من عار الأمية، ألا يصبح هذا الكاتب عالمياً لأنه مقروء في إطار عالمه العربي! وبعد ذلك فعليه أن يحلم إذا شاء، باختراق الحواجز، في اللغة والحضارة، بحثاً عن قارىء أوروبي أو أمريكي أو صيني. .

والأكثر إضحاكاً إلى درجة البكاء، أن الأمر لم يشغل أدباءنا الكبار وحدهم، لقد تفشّى المرض الوهم، وسرت عدواه إلى الأجيال الجديدة من المبدعين: قصاصين وشعراء وروائيين ومسرحيين بعد أن سقطوا هم أيضاً في الشرك، وأصبحت قضيتهم الآن هي أن تترجم أعمالهم إلى اللغات الحية، ونشطت المكاتب والأقسام الثقافية في عديد من السفارات الأجنبية، تنتقي وتختار وتترجم، وأصبح عدد من أساتذتنا الجامعيين المرموقين ــ الذين كنا نؤملهم لتأصيل مناهج الدراسة في الآداب واللغات الأجنبية وتطويرها ــ مشغولين طوال الوقت بمن يلاحقونهم من الشعراء والقصاصين لترجمة أعمالهم إلى الإنجليزية أو الفرنسية ــ وكأن حدوث هذه الترجمة يعني في حد ذاته تغييراً للجلد والسحنة،

وانسلاخاً من وطن التخلف، واقتراباً من ساحة «العالمية» التي هي شغل الأديب الشاغل وحلمه الدائم ووهمه المستحيل.

ولم يعد يكفي أن يقال لهؤلاء جميعاً، كباراً وصغاراً، روادا وناشئين، إن هذه العالمية التي تحلمون بها شرطها الأول أن تكونوا مبدعين أصيلين بالمعنى القومي، وفي إطار الطابع المحلي والمذاق البيئي والإنساني، وإن هذه العالمية لن تجيء قفزاً من الفراغ، من واقع تعبيري متخلف ومكرور، فاقد للجدة والقدرة على الابتكار والتجاوز، وإن عليهم أن يكونوا خلاقين في إطار لغتهم القومية وميراث أدبهم القومي، ليتحقق لهم الوصول إلى هذه العالمية.

ولم يعد يكفي أن يقال لهم إن هذه المؤسسات الأجنبية لجوائز الأدب ـ والتي هي في رأيهم ـ طريق العالمية، غير معصومة من الهوى والميل، غير بعيدة عن مناطق النفوذ والتأثير السياسي، وإنها متلونة بطبيعة من يهيمنون عليها وإنها كثيراً ما تشرك في جوائزها للسلام: القاتل والقتيل معاً، ولذا فليس من المتوقع منها دائماً الإنصاف الكامل، أو حتى النظر إلى أدب هذا العالم العربي بعين الحيدة والإنصاف.

ولم يعد يكفي أن يقال لهم إن اللهاث الذي تمارسونه الآن من خلال الانهماك بترجمة أعمالكم قد تحول إلى ما يشبه الفضيحة، بعد أن ولج في الزحام ناشئون ومغمورون وعديمو الموهبة الذين وجدوا فرصتهم في التسلل إلى من بيدهم قدرة على الترجمة، ليعلنوا

عن أعمالهم المترجمة بشتى اللغات، وعن الجامعات الأجنبية التي تعكف على دراستها، والمحافل العالمية التي تهتم بمتابعتها وتقييمها، دونما خجل!

ولم يعد يكفي أن يقال لهم إن كثيراً من اهتمام الباحثين والنقاد والدارسين الأجانب بأدبكم وكتاباتكم ليس لوجه الله أو الأدب، وإنما هو في الكثير منه لأسباب أخرى وغايات مختلفة لا علاقة لها برصد ظواهر الإبداع أو البحث الأدبي، تماماً كما تكشّف الآن ـ أن كثيراً من الدراسات التي عكف عليها الباحثون والنقاد الإسرائيليون واليهود عن أدب نجيب محفوظ ـ كان هدفها الأساسي محاولة الاقتراب من فهم الشخصية المصرية وفهم الواقع الاجتماعي المصري، بما يملؤه من قيم وعادات وتقاليد وتيارات سياسية وفكرية واجتماعية، وكأنّ عالم نجيب محفوظ هو المادة الخصبة التي يمكن أن تقدِّم لهؤلاء الباحثين إجابات مفصلة عما يريدون ويتطلعون إليه، ولا شك أن استخلاص هذه المعايير والدلالات من خلال أعمال وكتابات أدبية لأديب كبير كنجيب محفوظ ـ هو المؤرخ الأول للمجتمع المصري في نصف القرن الأخير ـ أفضل ألف مرة من استخلاصها المجرد من الكتابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المباشرة..

لم يعد يكفي أن يقال لهم ذلك كله، فالوهم كبير وممتد، والمجتمع كله ـ بعد غرقه فيما يسمى بعصر الانفتاح ـ ينسج على منوال النموذج الغربي أو هو يدَّعي ذلك، لكن صدمة الناس في أن يبني هذا الانفتاح نموذجاً وطنياً، خالياً من الشوائب، كفيلة

بتوليد صدمة مماثلة في مجال الأدب، تعني سقوط هذا الوهم، المسمى بوهم الانشغال بالعالمية[1].

• • •

(١) مجلة «المصور»، ٣٠ سبتمبر ١٩٨٣.

٤ الشعر الجديد.. إلى أين؟

أكثر من خمسة وثلاثين عاماً تمر الآن على ظهور البواكير الأولى لما سمّي بحركة الشعر الحر أو الشعر الجديد، والتي كانت تنتثر على صدر المجلات الأدبية في العراق ومصر قرب ختام أربعينيات هذا القرن، ومنذ السنوات الأولى من الخمسينيات ودواوين الجيل الأول من رواد هذه الحركة تتوالى وتتتابع، وبدأ المتلقِّي ـ من خلال المجموعات الشعرية الأولى للسياب ونازك الملائكة والبياتي وصلاح عبدالصبور ـ يتلمس الملامح والسمات الأولى الأساسية للقصيدة الجديدة، ويدرك عن وعي ومتابعة أن ثمة مخاضاً تشكلت من خلاله هذه القصيدة لتصبح ثورة شعرية بكل المقاييس.

هذه المساحة من الزمان كافية لتأمل هذه الحركة في مسارها الأساسي وفي روافدها وقياداتها المختلفة، وأيضاً في أجيالها أو موجاتها الشعرية المتعاقبة، بعد أن شهدت الساحة الشعرية، ولا تزال تشهد، عطاء أجيال ثلاثة أو أربعة، يحمل كل منها عَلَمَه ورايته، ويعلن عن موقعه وعن تمايزه، ويدعو لتأمل دوره وإنجازه وقدرته على التجاوز، ومدى انتمائه إلى أو اغترابه عن، وهي ظاهرة

تعكس لأول مرة إحساساً بالحيوية والقدرة على التجدد ورفض الثبات والتحجر، لكنها من ناحية أخرى تدعو إلى ضرورة الرصد الأمين والمنصف لإيجابيات هذه المعركة الشعرية وسلبياتها ككل، وأيضاً لمحاولة استكشاف آفاق المستقبل واحتمالاته والتنبؤ بما يمكن أن يحدث.

* * *

ليس من شك في أن الإنجاز الشعري لشعراء هذه الحركة ـ طيلة هذه الحقبة التي تبلغ ثلث القرن ـ قد أصبح يشكّل مساحة أساسية في تراثنا الشعري العربي المعاصر، كما أن القصيدة الجديدة ـ في شتى تناولاتها وتنويعاتها ـ وجدت طريقها إلى وجدان المتلقِّي، قارئاً أو مستمعاً، بفاعلية ومشاركة، وأصبحت تثير تحدياً للتواصل والتناغمِ مع حركة الإنسان والحياة والكون، من خلال اكتشاف هذا المتلقِّي لأسرار النغم الشعري الجديد، وإعادة تشكيله لحسه الموسيقي باللغة، ومن خلال الرؤى المفعمة بتوهج الفكر والشعور عند الشعراء الذين استطاعوا أن يغامروا ـ عن أصالة واقتدار ـ وأن يعودوا بصيدٍ وفير في اللغة والموسيقى والصور والحساسية الشعرية.

لقد تغير المناخ الشعري كله، وهبت رياح لم تكن في الحسبان، وتشققت القشرة الأرضية عن براكين وزلازل شعرية، واعتصر القلق والخوف أولئك المتمسكين عن عجز بأهداب التقليد، يلوكون الكلام ويكررونه، فارغاً من حرارته وحيويته

وصدقه ومحتواه، غير قادرين ـ نتيجة لحجم موهبتهم وضآلة عدتهم ـ على الارتفاع إلى مستوى المثال الذي أبدعه شعراؤنا الكبار في تراثنا العربي، يوم كانت القصيدة في أيديهم حياة، وبناء فنياً محكمًا، يضجّ بأصوات العصر وسماته وتطلعاته، ويموج بالتجربة الحية والتعبير الجميل.

قتلت القصيدة الجديدة شعر المناسبات، هذا أول إنجاز يحسب لها في مسيرة الشعر العربي كله، وطردته من الساحة الشعرية إلى غير رجعة، وجعلت منه ومن قائليه ـ الذين لا يزال البعض منهم يتصيد الفرص لإثبات وجوده ـ مشاراً للسخرية والتندر، في مقابل قصيدة الموقف والتجربة والمعاناة التي تندمج فيها أصوات المناسبة الخارجية، بأعماق الوجدان الإنساني، وينصهر الوجود الشعري في النهاية بعيداً عن أن يحمل نبرة المناسبة أو دلالتها المؤقتة حريصاً على الارتباط والاندماج بالأبقى في مسيرة الإنسان، والمستمر في حسه وتذوقه وإدراكه.

واتسعت القصيدة الجديدة لفكر العصر ورؤاه، وأصبح الشعر هماً وقلقاً كونياً وارتباطاً باللانهائي، أصبح كوناً زاخراً بالمفردات والرموز والأسرار وعالَمًا يضج بالمعرفة والحضور والاستشراف والتجليات، يحمل أقنعة تومىء وتلغز وتجسد، وأصواتاً تتبادل الحوار والمناجزة، ومن خلال القصيدة الجديدة ومن خلال المسرح الشعري الجديد تأكد دور الشاعر واتضحت هويته.

ولم يتوقف الحوار بين القصيدة التقليدية والقصيدة الجديدة. .

كما أن التجاذب والتفاعل بينهما لم ينقطع. فشاعر القصيدة التقليدية اليوم، أمام رجّة الحدث الشعري الجديد وتدفقه، وزخمه وامتلائه بالجدة والمعطيات والإيحاءات ـ قد أخذ يعكف على إعادة اكتشاف وتركيب أدواته، ونمنمة عالمه وصياغاته، ومحاولات الاقتراب من قضايا ومشكلات الإنسان في عصره ومجتمعه.

وبالمقابل، فإن شاعر القصيدة الجديدة يستلهم نماذج تراثه الحية إحكامها الفريد وحتميتها الآسرة وعزوفها عن الثرثرة والتميع والتدني في النثرية، فضلاً عن محاولة الاتكاء على الجرس غير المتواتر للقافية، بما يمثل بعض الإيقاعات والأنغام المطردة في القصيدة.

* * *

ولا شك أن هذا الحوار المستمر بين الأصيل الحي من التراث، والجديد من قصيدة الشعر الحر، هو ملمح هام من ملامح هذه الحركة الشعرية الجديدة، التي جاءت في صميمها استيعاباً لهذا التراث وحرصاً على تجاوزه، والتي لم تعد في حاجة إلى تأكيد انتسابها أو انتمائها إلى الشجرة الشعرية الأم، التي أنجبت عبر العصور المختلفة غصوناً شعرية متعددة تضج بالجدة والتمايز وتحمل ملامح النموذج الجديد والحساسية الجديدة، دون أن يلغي ازدهار هذه الغصون وجود الشجرة ذاتها أو أهميتها أو ضرورة استلهامها، مما يؤكد أن الأنماط والأشكال والصور المختلفة للقصيدة العربية ستستمر دوماً جنباً إلى جنب، كما استمرت الأنماط القديمة التي كانت جديدة ومجددة في أوانها، وأن الحديث عن الغلبة لأحدها على

سائرها أو خلو الساحة له وحده هو لون من الوقوع في الوهم أو الخلط الذي لم يستقرىء جيداً مسيرة الشعر العربي.

لكن هذا كله لن يحول بين المتأمل في ساحة الشعر العربي المعاصر، واكتشافه لسلبيات كثيرة تتاخم وتزاحم كل هذه الإيجابيات. بل إنها تبدو في بعض الأحيان وكأنها كل جوانب الصورة. فهناك من يرى أن هذا الشعر الجديد، من خلال قوالبه وصوره وتراكيبه وأبنيته ومداخله ومسالكه قد أوشك أن يصبح تقليدياً هو الآخر، وأن النثرية تزحف عليه وتخنق توتره وتوهجه، كما أن الثرثرة تستغرق مساحة واسعة من تناولاته وتفقد القصيدة حتميتها ومنطقها البنائي المتماسك، كذلك فإن ازدحام الوجوه الشعرية في الساحة يجعل الملامح متداخلة والأصوات متشابهة، ثم يبقى هناك النقد الأساسي لبعض عطاء هذا الشعر الجديد حين تصور أصحابه أن الحداثة تتحقق من خلال اتصال عميق بالعصر: ثقافياً ونفسياً وحضارياً فالبعض يعيش بيننا بجسده، لكنه لا يزال يعايش القرون الأولى بفكره ووجدانه وتطلعاته، ولا بد لتحقق هذه الحداثة في الشعر من هضم جيد لتراث الأمة، هضم يتمثل أجمل وأنقى وأصدق ما فيه، ويلفظ الكثير من الغثاثة والتكرار والسطحية واللفظية، فليس كل ما في التراث عظيماً وقابلاً للاعتزاز والحرص، ولكن هناك ما ينبغي تجاوزه، وعدم التوقف عنده.

* * *

هذا الحديث عن السلبيات أو جوانب القصور يدعونا إلى أن نضع الأمر في إطار آخر. فالمعركة الآن ـ في جوهرها ـ لم تعد بين أصحاب الاتجاهات والأساليب الشعرية المختلفة، من تقليديين

سائرها أو خلو الساحة له وحده هو لون من الوقوع في الوهم أو الخلط الذي لم يستقرىء جيداً مسيرة الشعر العربي.

لكن هذا كله لن يحول بين المتأمل في ساحة الشعر العربي المعاصر، واكتشافه لسلبيات كثيرة تتاخم وتزاحم كل هذه الإيجابيات. بل إنها تبدو في بعض الأحيان وكأنها كل جوانب الصورة. فهناك من يرى أن هذا الشعر الجديد، من خلال قوالبه وصوره وتراكيبه وأبنيته ومداخله ومسالكه قد أوشك أن يصبح تقليدياً هو الآخر، وأن النثرية تزحف عليه وتخنق توتره وتوهجه، كما أن الثرثرة تستغرق مساحة واسعة من تناولاته وتفقد القصيدة حتميتها ومنطقها البنائي المتماسك، كذلك فإن ازدحام الوجوه الشعرية في الساحة يجعل الملامح متداخلة والأصوات متشابهة، ثم يبقى هناك النقد الأساسي لبعض عطاء هذا الشعر الجديد حين تصور أصحابه أن الحداثة تتحقق من خلال اتصال عميق بالعصر: ثقافياً ونفسياً وحضارياً فالبعض يعيش بيننا بجسده، لكنه لا يزال يعايش القرون الأولى بفكره ووجدانه وتطلعاته، ولا بد لتحقق هذه الحداثة في الشعر من هضم جيد لتراث الأمة، هضم يتمثل أجمل وأنقى وأصدق ما فيه، ويلفظ الكثير من الغثاثة والتكرار والسطحية واللفظية، فليس كل ما في التراث عظيماً وقابلاً للاعتزاز والحرص، ولكن هناك ما ينبغي تجاوزه، وعدم التوقف عنده.

* * *

هذا الحديث عن السلبيات أو جوانب القصور يدعونا إلى أن نضع الأمر في إطار آخر. فالمعركة الآن ــ في جوهرها ــ لم تعد بين أصحاب الاتجاهات والأساليب الشعرية المختلفة، من تقليديين

ومجددين، عموديين وأصحاب الشعر الحر، ولكنها بين الشاعر نفسه والظروف المواتية والمهيئة لممارسة إبداعه. والمسألة تبدو من بعيد، بعد خمسة وثلاثين عاماً، وكأن الصخب العارم لحركة التدفق الشعري قد هدأ تدريجياً، ليستقر بعده السطح. أما قرارة الموجة فإن أحدًا لا يدري على وجه اليقين ماذا وكم تحمل؟ ويبدو أن هذا الهدوء الظاهري الآن في سطح الحركة الشعرية يعكس عكوفاً وتأملاً وتهيؤاً لاقتحام مغامرات جديدة، يتجاوز بها الشعراء المبدعون أنفسهم وذواتهم، ويخرجون من دائرة الأسن، أسن التكرار والترديد، فهل سيصدق فعلاً هذا الظن؟

ثم هل صحيح أن القصيدة الغنائية، المنفردة الصوت، هي الآن في أزمة؟ هل هناك عوائق تحول بينها وبين المتلقِّي، الذي تعتصره ظروف حياته الراهنة، وتعوقه وسائل الجذب العصرية وتبعده عن القراءة والمتابعة والتأمل، وأن الخلاص الحقيقي للشاعر هو في أن يقذف نفسه، بكل طاقته، إلى عالم المسرح، فمن خلال المسرح الشعري، يمكن للشاعر المعاصر الآن أن يسترد صوته، وفاعليته في جمهوره، وأن يمتلك القوة والأدوات التي تمكنه من طرح همومه الفكرية، وأشواقه، وصراعاته من خلال البناء الدرامي وحوار الشخصيات وإتقان الحبكة المسرحية وثراء الرؤية وتكثيفها؟

وهل هناك خطر على شعراء الموجات الأكثر جدة وشباباً في حركة الشعر الجديد من أن ينعزلوا عن تراث أمتهم الشعري، وتنقطع الوشائج بينهم وبينه، من خلال عزوفهم عن قراءته وتمثله، واكتفاء بعضهم بألا يتجاوز مقروؤه تراث هذا الحركة ذاتها بدأً بجيل

الرواد فيها، وهو ما يؤدي في النهاية إلى خلخلة العلاقة بين هؤلاء الشعراء والسياق الشعري المطرد للإبداع الشعري عبر العصور، وثراء الدلالة في الكلمة العربية والتعبير العربي، والالتحام العضوي بالشجرة الشعرية العربية في جذورها وأغصانها ومكوناتها الأساسية؟

إن واقع الحال يوحي بأن ثمة أزمة إبداع. وهي أزمة قد يلجأ البعض إلى التبسيط فيقول إنها أزمة في كل شيء وليست مقصورة على الشاعر، غير أن اتساع نطاق الإحساس بالأزمة ــ في كل شيء ــ لا يلغي ضرورة التوقف عند الأزمة العامة في فروعها النوعية، لنجدها في الشعر غيرها في القصة أو المسرح، وإن اشتركت جميعها في أسباب وظواهر عامة. وهي في الشعر ــ موضوع حديثنا اليوم ــ تتصل أعمق ما تتصل بغيبة ما يسمى بالحلم القومي، أو فلنقل ضياع هذا الحلم. ولا بد لأشتات الأنغام المتناثرة، التي يعزفها شعراؤنا اليوم، كلٌّ بطريقته وعلى هواه، أن تكتمل وتأتلف لتشارك جميعها في إعادة صياغة هذا الحلم الغائب أو المفتقد، هذا هو دور الشاعر المعاصر وقدره، ومحك أصالته والتزامه وانتمائه وليس أقدر من الشعراء على أن ينفخوا من روحهم في كيان هذه الأمة، ليمتلىء بالحياة والتجدد والقدرة على التحقق والاستمرار، وليس أقدر منهم، من خلال عزفهم المتصل وغنائهم المنثال ــ في العمل على استعادة الأمة ليقينها، وامتلاكها لحجم طموحها، وتطلعها الواثق إلى أبعاد مسؤولياتها، وبهذا يصبح للشعر، وللشعر الجديد خاصة معناه، وحقيقته وجدواه، وتسترد القصيدة مكانتها لدى المتلقِّي، ولدى قائلها على السواء.

* * *

لا شك أن هذا الانتماء الواعي والمسؤول، وهذا الانغماس في تجسيد الحلم واليقين، من شأنه أن يعرّي كثيراً من النماذج التي سقطت في التغريب أو الاغتراب، ومحاولة الإيهام، وعدم الوضوح، والإلغاز في التعبير، لعلها توحي ـ كذباً ـ بالغنى والامتلاء، هذه النماذج التي جعلت كثيراً من المثقفين ينصرفون عن متابعة هذا الشعر، بعد أن أحسُّوا بالعجز عن تذوقه، وإذا كان هذا موقف المثقفين أو الخاصة، فكيف نتوقع أن يجد الجمهور العادي في مثل هذه التناولات الشعرية ـ التي اتشحت بالغموض والإيهام والتغريب ـ ما يفضي به إلى عالم الشاعر الحقيقي دون إعنات أو مشقة؟

إن حديث الشعر الجديد يطرح نفسه الآن من خلال نظرة متوازنة، تتوقف عند الإيجابيات دون أن تفلت منها السلبيات. وبقدر الجهد والإخلاص في الممارسة، واتساع الرقعة والشداة يتعاظم الجانبان: المضيء والمعتم. غير أن نداء العودة إلى الينابيع، إلى الأصول والجذور، يفرض نفسه في إلحاح ووخز، لعل الكوكبة النافرة من شعراء هذه الأيام أن تصغي لدرس تاريخها الشعري في مسيرته الحية المستمرة، وأن تعيد اكتشاف ذاتها وأدواتها بُغْيَة تحقيق اتصالها وفاعليتها بالنسيج الشعري للأمة، وأن تخوض معركتها الحقيقية مع نفسها ـ أولاً وأخيراً ـ مواجهةً لأزمة الإبداع وحماية للشعر الجديد من السقوط في أسر التقليد[١].

• • •

(١) مجلة «المصور»، ٢ ديسمبر ١٩٨٣.

٥ لغتنا العربية: هل هي لغة عصرية؟!

تلك هي القضية الخطيرة التي أثارتها مجلة «ديوجين» مصباح الفكر التي تصدرها مجلة رسالة اليونسكو ومركز مطبوعاته في صورة بحث كتبه الأستاذ أنطوان مطر وترجمه الأستاذ علي أدهم عنوانه: «اللغة العربية والظروف الحاضرة، وما ينتظر تحقيقه من آمال في مستقبل عالم المتكلمين بها».

ويعرض الباحث في بحثه لقضايا ومشكلات وثيقة الصلة باللغة العربية ومدى كفايتها العلمية مستخلصاً مما عرض نتائج وأحكاماً تثير الانتباه وتقتضي المراجعة.

أما رد الفعل الذي أثاره هذا البحث الخطير الشديد التهجم على لغتنا العربية فقد تمثل في ذلك الرد الذي قام به بعض أعضاء مجمع اللغة العربية في القاهرة والذين عرضوا لمختلف الجوانب والزوايا التي أثارها البحث ودحضوها بشتى الأدلة والقرائن والوثائق مسترشدين بالتراث العربي ومنجزات الحضارة العربية وما تقرره الدراسات اللغوية والاجتماعية الحديثة.

لكن ما هي أولاً صورة هذا التهجم كما يقدمها هذا البحث المشحون عداوة وضراوة بالنسبة للغتنا الجميلة؟. خلاصته أن اللغة العربية ليست لغة حديثة وهي لا تستطيع بحالتها الراهنة أن تُستخدم باعتبارها وسيلة صالحة لثقافة تقدمية إنسانية أو تقنية وأن الإعلام الجماهيري ـ مثل الإذاعة والصحافة ـ قد أنقذها في تردد وجزئياً من جمودها وذلك بأن أرغمها على قبول تطور إيجابي ولكنه ليس كافياً لأنه لا يؤثر إلا في القليل في صورتها الأدبية مع استبعاد المجالات العلمية والتقنية.

ويقدم الباحث أسباباً لعدم إمكان استعمال العربية وهي أن لها طابعاً دينياً وأن ليس للعرب لغة قومية علمانية وأن العربية مرتبطة بالقديم فكأنها صالحة فقط للتعبير عن التاريخ، وأن التطور الاجتماعي تجاوز العالم العربي، وهو يبني على هذا أن العربية قد حرمت المصطلحات الفنية اللازمة لتقدمها. ويضيف إلى ذلك أن وسائل الاتصال بالتقدمية الحديثة لا تتأتى في مجتمع يكتب لغة لا يتحدث بها أو يتكلم بعدة لهجات ينشأ عنها لغات قومية لا تكتب.

ثم يتناول هذا البحث منطق العربية فيذكر أن تطور معاني الكلمات فيها ضعيف وأن «نعم» و«لا» لهما قيمة تختلف عما لنظيريهما في اللغات وأن درجات التأكيد متعددة والصور البلاغية البسيطة مفقودة وأن زمن الأفعال مختزل وأن الحروف ساكنة تتحرك أواخرها تبعاً لوظيفة الكلمة في الجملة ومعنى الجملة يتوقف على

نطق الكلمة عليها حركتها وحروف الآلة الكاتبة أكثر منها في نظائرها اللاتينية والكلمات تكتب من اليمين إلى الشمال على عكس الأعداد.

ثم يقدم الباحث إحصائية لليونسكو يبين جدولها أن نسبة الإنتاج العلمي في انجلترا ٢٢ ٪ وهي أعلى نسبة وفي فرنسا ٩ ٪ وما انخفض عنها موزع في الإيطالية والأسبانية والصينية والاسكندنافية، أما الإنتاج العربي فليس بشيء تقريباً والعربية ليست ذات إنتاج علمي له قيمة في كل علم نظري وتطبيقي، أو علم اجتماعي بسبب بطء تقدمها.

هذه خلاصة لأبرز ما تضمنه هذا البحث المتهجم على العربية من أحكام قاطعة، تلك التي كانت سبباً في أن يتصدى «مجمع الخالدين» في القاهرة لدحض هذا كله، ومناقشته وتفنيده ووضع الحق في نصابه ورد الاعتبار للغة الضاد لغتنا الجميلة.

ولعل أول ما يلاحظه المتأمل في هذا البحث أنه بالغ الجسارة في التصريح بقرارات قطعية وإصدار أحكام حتمية لا تعبر عن حاضر ولا يشهد لها واقع؛ فهل العرب ليس لهم حقاً لغة قومية علمانية؟ وهل العربية ذات طابع ديني وصبغة مقدسة تعبر عن تاريخ الوراثات الثقافية؟ وهل هي محرومة من مصطلحات العلم فقيرة في المساعدات اللغوية للمفاهيم العلمية الأولية؟

والذي يتأمل واقع البلاد العربية وما تزخر به من نهضة علمية وحضارية تتمثل في هذا العدد الكبير من الكليات والمعاهد والمجامع

والمجالس والأندية التي تمارس الحياة العلمية الطليقة في أدق مجالاتها وأرفع درجاتها وصميم اختصاصاتها يرى كيف أن اللسان الذي ينطق بهذه الحياة العلمية ويعبر عنها في معظم المجالات والدرجات هو اللسان العربي. والمطبعة العربية تخرج كل يوم، بل في كل ساعة من الزاد العلمي والثقافي ما يتناول ضروب المعرفة بنسب متدرجة، وهناك الألوف من الدارسين العلميين المتخصصين الذين جمعوا بين اللغات المتعددة والثقافات المتنوعة وقد فتحت أمامهم النوافذ على الصعيد العالمي يحصلون ويعلمون ويؤلفون ويترجمون بالعربية، وفي المعجمات الثنائية لمختلف اللغات ما يؤكد احتواء العربية لأمهات المصطلحات العلمية وتعبيرها عن أكثرها من مادة الفصحى ونقلها للأقل بصوره الأصلية، والصحافة العربية تخرج للأمة العربية صباح مساء مصوّرةً أحداث الحياة وشؤون الدنيا وما يدور فيها من وجوه الأنشطة وذلك بلسان عربي ينتقل إلى أذهان القراء العرب في كل مكان، فأين خصوصية الطابع الديني وخصوصية التعبير التاريخي في ذلك كله؟ وكيف يكون مدلول اللغة القومية العلمية أو اللغة الحديثة العصرية إن لم يكن ذلك الواقع الممتد الذي لا ترقى إليه شبهات الجدال.

أما بالنسبة لما وصف به الباحث اللغة العربية من أنها ذات طابع ديني وأنها لغة كلاسيكية للوراثة الثقافية، لغة للمسلمين مقدسة، خاصة وأنه يضع ذلك كله في مقابل لغة الحياة، اللغة العصرية، اللغة العلمانية، فهو قول مردود بأكثر من حجة وبرهان.

لقد كانت اللغة العربية خلال أربعة عشر قرناً موصولة

بالدين كصلتها اليوم أو أقوى وبخاصة في عصور الازدهار الأولى؛ ولم تكن مع ذلك إلا لغة قومية عصرية علمانية بالنسبة لتلك العصور الخوالي وبالنسبة لعصرنا الراهن.

ولقد أغفل البحث عن عمد جهد المجامع اللغوية في القاهرة ودمشق وبغداد وهو بهذا يتجاهل أن هذه المجامع قد جعلت لغة العلم أساساً لعملها ولم تكن جهودها في نشر التراث العربي أو تيسير أوضاع اللغة وتوسيع أقيستها ووسائل الاشتقاق فيها أو التخطيط لدراسة الكلمات وقبولها إلا ركائز ودعائم لتنمية لغة العلم وتزكيتها.

لقد أخرج مجمع القاهرة عشرين مجلداً تحتوي على مصطلحات العلوم والفنون والآداب مقرونة بمقابلها الأجنبي مدروسة ممحصة بفضل من قاموا عليها من أعضاء وخبراء.

وليست مهمة المجامع خلق الكلمات وافتعالها وإنما يخلق الكلمة أو يرتضيها من يختصون بموضوعها من العلماء والفنانين وصناع الحضارة في بيئاتهم العلمية والفنية والصناعية وغاية ما تقوم به المجامع هو الإعداد والتنظيم وجوهر عملها المراقبة والإشراف فهي أداة تسجيل أو ترشيح وهي جهاز تنمية وتزكية وتوثيق.

وعلى رأس ما تعنى به هذه المجامع اللغوية المتخصصة في القاهرة ودمشق وبغداد وعمّان، العمل على توحيد المصطلح العلمي أو الحضاري لتدعيم استعماله في العربية على اتساع مجال الناطقين

بها تفادياً من التعدد والفرقة اللذين ينتهيان إلى بلبلة وتشويش عن طريق التواصل والتفاهم الثقافي بين الكتاب والقرّاء.

ولقد تعرض البحث لمشكلة التفرقة بين لغة الكتابة والتدوين ولغة المشافهة والحديث، ولتعدد العاميات بين المتحدثين بالعربية وتساءل ما هي فرص البقاء للغة مكتوبة لا يتحدث بها.. وليس يخفى أن العاميات والفصحى في صراع موصول وأن لهذا الصراع أسباباً ناتجة عن غلبة الجهل بالقراءة والكتابة بالنسبة لمجموع أهل العربية وهناك الكثير من الجهود المبذولة لعلاج ذلك بنشر الوعي الثقافي وتقوية وسائل الاتصال الجماهيري بين العرب لتذويب الفوارق بين العاميات من ناحيةوبينها وبين الفصحى من ناحية أخرى؛ وذلك إلى جانب الجهود الجادة لخفض نسبة الجهل بالقراءة والكتابة. لكن الغريب أن يعرض البحث لهذه المشكلة في صدد ما يندد به من فقر العربية في المصطلحات الفنية وحرمانها أن تكون لغة العلم العصري وأنها ليست لغة حديثة.. فهل يتوقف الخلاص من ذلك على الخلاص من تلك المشكلة المتعددة الجوانب؟ وهل نقف مكتوفي الأيدي على مضض الانتظار حتى تمحي العاميات وتتوحد الفصحى لكي تكون لنا لغة علم؟ وهل يرفع توحيد اللغة نسبة قابليتها لاستيعاب الإنتاج العلمي؟ أليس الملايين ممن يعلمون العربية قدراً كافياً لجعلها أداة علمية إن لم تكن؟ إن هؤلاء الملايين لهم لغتان متقاربتان إحداهما الفصحى الموحدة، والأخرى العامية الخاصة؛ وهم يتبادلون الثقافة بالأولى. ومن الميسور أن نفترض البعد كل البعد بين لغة الخطاب ولغة الكتابة دون أن يستتبع ذلك عجز اللغة الكتابية

عن الاستيعاب العلمي وليس بمستنكر أن تتعدد في المثقف لغاته ولكل لغة مجالها في حياته؛ فلتكن الفصحى لغة الكتابة عند العربي وإن كانت العامية لغته المستعملة في غير النطاق الكتابي.

وهذه الفروق بين الفصحى والعاميات العربية فروق مغالى فيها، فهما لغة واحدة في الجملة بفارق الإعراب وبعض الأوضاع التعبيرية في الألفاظ والتراكيب. بل إن هناك من يسمى لغة الحديث والخطاب العامية الفصحى.

ولا يغفل هذا القول سوء أثر التعدد اللغوي ولا ضرورة مواصلة السعي لتذويب العاميات ومكافحة الجهل بالقراءة والكتابة وإن كانت هذه المشكلة ليست هي العامل الأساسي في نقص المصطلحات الفنية وضعف الإنتاج العلمي وليست العقبة التي تعوق اللغة العربية عن أن تكون لغة علم.

يبقى بعد ذلك الرأي فيما وضعه البحث المذكور من خطة لترقية العربية الحديثة ودعوة إلى اتخاذ إحدى طرق ثلاث للتنفيذ وهي استعمال اللفظ العربي إن وجد أو اللجوء إلى الاشتقاق والتأليف أو النقل صوتياً من اللغات الأخرى.

وهذه الطرق الثلاث هي نفسها الأسس التي نادى بها العلماء اللغويون والمصلحون من المفكرين منذ مطالع القرن العشرين وقد صاغها مجمع اللغة العربية القاهري في قرارات محددة منذ عشرين سنة، فإن منهجه العملي هو:

أولاً: تفضيل الاصطلاح العربي القديم على الجديد إلا إذا شاع.

ثانياً: قبول ما استعمله المولدون مما جرى على الأقيسة من مجاز أو اشتقاق مع إجازة الاشتقاق من أسماء الأعيان في لغة العلوم.

ثالثاً: إجازة استعمال بعض الألفاظ الأعجمية للضرورة. وعلى هذه الأسس جرى عمله في وضع المصطلح العلمي على مدى تلك السنوات الأربعين وما زال.

أما الإحصاء الذي يورده البحث ـ منسوباً إلى اليونسكو ـ عن تخلف العربية عن النسب العالمية للغات فيرجع السر فيه إلى أسباب شتى. نشير منها إلى أن ثمة اتجاهاً بين العلميين العرب يتحمس له بعض منهم، وهذا الاتجاه يرى أن الوقت لم يحن بعد للعدول عن تدريس العلوم باللغات الأجنبية، ومن الخير العمل على تقوية المتعلمين في تلك اللغات لكي يتابعوا تحصيلهم للعلوم بها ولكي يتسنى لهم أن يلاحقوا التقدم العلمي السريع فيها بالاطلاع الدائب على ما يجد من البحوث والدراسات، وفي رأيهم أن التدريس بالعربية في المجال العلمي التقني يحرم الدارس العربي هذه المتابعة والملاحقة التي تحقق المشاركة الإيجابية على نحو مقبول. ولكن هذا الاتجاه رغم وجاهته لا يدعونا إلى الاستسلام له دون المضيّ قدماً في تزويد العربية بالمؤلفات والمترجمات العلمية حتى تقترب من المستويات العليا من التقدم العلمي العالمي.

وحقيقة المشكلة التي كشف عنها إحصاء اليونسكو أنها مشكلة تعليم وتقييم لا مشكلة عجز أو صعوبة في اللغة، مشكلة جد واجتهاد مادي وطباعي، مشكلة تنشيط وحفز للبيئة العلمية في التأليف والترجمة والنشر، وليس من ينكر أن التأليف العلمي جهد عظيم وأن الترجمة العلمية ليس لها من العائد الموفور ما يفي بما يبذل فيها من جهد ومشقة، وأن النشر العلمي مغامرة لا تؤمن فيها الخسارة وتلك هي المشكلة الجديرة حقاً بالبحث والدرس والمواجهة، ومتى ذللت كان ذلك إيذاناً بالتقدم خطوات على طريق التقدم والعصرية دون جدال[1].

• • •

(١) مجلة «الدوحة»، أبريل ١٩٧٥.

٦ مقدمة شوقي التي أهملها الدارسون والناشرون

يبدو أن شوقي نفسه هو أول المسؤولين عن إهمال هذه المقدمة الهامة التي كتبها لأول طبعة من ديوانه الشوقيات، تلك التي صدرت عن مطبعة الآداب والمؤيد عام ١٨٩٨، وكان شوقي وقتها يخطو إلى عامه الثلاثين.

ثم أعاد شوقي نشر مقدمته هذه في الطبعة الثانية من الشوقيات عام ١٩١١، والتي كانت صورة مطابقة للطبعة الأولى دون إضافة أو نقصان.

وفي عام ١٩٢٦، قرر شوقي أن يكون للشوقيات تقسيم وتبويب جديد، فأصدر الجزء الأول منها وقد تصدرته مقدمة بقلم الدكتور محمد حسين هيكل، وجعله وقفاً على السياسة والتاريخ والاجتماع وأسقط شوقي مقدمته في تلك الطبعة، وكانت هذه هي البداية لكل ما حاق بهذه المقدمة من إهمال ونسيان، ثم صدر الجزء الثاني من الشوقيات سنة ١٩٣٠، ولم يصدر الجزآن الثالث والرابع إلا بعد وفاة شوقي: في عامي ١٩٣٦ و١٩٤٣ على الترتيب.

وتوقفت طبعات الديوان بعد هذه الطبعة الرباعية الأجزاء التي عرفت بها الشوقيات، اللهم إلا بضع طبعات مسروقة صدرت عن بعض دور النشر في لبنان، حرفت فيها بعض القصائد وحذفت فيها بعض المقاطع مما يتضمن إشارات إلى أسماء أعلام أو أحداث ومواقف سياسية واجتماعية مما كان يشغل الناس في عصر شوقي، وظن هؤلاء الناشرون أن إسقاط هذه القصائد والمقاطع يروج لطبعاتهم المسروقة والمشوهة في مصر المعاصرة، مصر ما بعد عام ١٩٥٢.

وظل أمر الشوقيات على هذه الصورة الغريبة والنادرة المثال: أشهر ديوان لأكبر شعراء مصر والعربية ــ في عصرها الحديث ــ مفتقد أو مفقود، لا يوجد منه إلا هذه الطبعات الدخيلة، وحتى لو وجدت طبعته الأصلية الصحيحة فإنها خالية من مقدمة شوقي التي حلت محلها مقدمة الدكتور هيكل، حتى فاجأ الدكتور أحمد الحوفي الحياة الأدبية بنشر ديوان شوقي في مجلدين ضخمين عن دار نهضة مصر، خلال العامين الأخيرين، بعد أن غير اسمه الذي عرف به من البداية وهو «الشوقيات» إلى اسم جديد غير مألوف هو، «ديوان شوقي»، والطريف أن شوقي في مقدمته الهامة والخطيرة ــ التي ندير من حولها هذا الكلام ــ يفسر لنا السر في تسمية ديوانه بالشوقيات، يقول شوقي:

«جمعتني باريز في أيام الصبا بالأمير شكيب أرسلان وأنا يومئذ في طلب العلم، والأمير حفظه الله في التماس الشفاء، فانعقدت بيننا الألفة بلا كلفة وكنت في أول عهدي بنظم القصائد الكبرى،

وكان الأمير يقرأ ما يرد عليه منها منشوراً في صحف مصر، فتمنى أن تكون لي يوماً مجموعة، ثم تمنى عليّ إذا هي ظهرت أن أسميها الشوقيات. ثم انقضت تلك المدة فكأنها حلم في الكرى أو خلسة المختلس أو هي كما قلت:

صحبت شكيباً برهة لم يفز بها
سواي على أن الصحاب كثير

حرصت عليها آنة ثم آنة
كما ضن بالماس الكريم خبير

فلما تساقينا الوداد وتم لي
وداد على كل الوداد أمير

تفرق جسمي في البلاد وجسمه
ولم يتفرق خاطر وضمير

ثم يقول شوقي:

هذا أصل التسمية سبقت به إشارة لا تخالف، ودفعت إليه طاعة واجبة، وأنا بين هاتين هدف للقيل والقال، يظن بي نسبة الأثر الضئيل إلى الاسم القليل».

لكن القيمة الحقيقية لهذه المقدمة التي كتبها شوقي، تكمن في كشفها النقاب عن ذوق شوقي الشاعر، وعن وقفاته مع شعراء التراث العربي، وحماسته الجارفة للشعر العربي ووضعه من نفسه في منزلة الإكبار والتكريم في مواجهة شعر الغرب والآداب الأجنبية،

و «المُلْك» الذي ينبغي للشاعر أن يتحرك فيه ويعبر عنه ويكون صوته الحقيقي، وموقف شوقي من التجديد، والدور الذي يمكن أن يقوم به الشعر والشاعر في رأيه، والأدوات التي يجب توافرها للشاعر حتى يتقن فنه، وتفاصيل عن سيرة شوقي فيما يتصل بأصله وحقيقة أسرته ونشأته وكيف أنه عربي تركي يوناني جركسي ينحدر من هذه الأصول الأربعة التي تجتمع في فرع واحد، تكفلها له مصر كما كفلت أبويه من قبل، بالإضافة إلى كشف هذه المقدمة عن جوانب علاقته بإسماعيل والقصر ورحلته مع التعليم.

وهي كما نرى جوانب لها من الأهمية التاريخية والأدبية والفنية، ما يجعلها واجبة الالتصاق «بالشوقيات» دون أن تغني عنها مقدمة أخرى مهما كانت ضافية، حتى ولو كانت بقلم أديب وباحث كبير كالدكتور محمد حسين هيكل! ذلك أن هذه المقدمة تمثل إفضاء شوقي نفسه، كما أنها تقدم إلينا ــ نحن قراء ومتذوقي فنه الرفيع ودارسيه ونقاده ــ وثيقة حية عن فنه وتصوراته وآرائه والمؤثرات العميقة في نفسه ووجدانه، ورصداً أميناً لعلاقة شوقي بالشعر وتدرج هذه العلاقة في مراحلها الممتدة والمتعاقبة حتى الأوان الذي كتب فيه شوقي مقدمته وهو ــ كما قلنا من قبل ــ في سن الثلاثين.

ولعل أكثر جوانب هذه المقدمة الهامة دلالة على تفرد شوقي وعظمة شاعريته، تلك السطور التي يتحدث فيها عن المجال الحقيقي لحركة الشاعر، بعد أن استعرض شوقي حال أولئك الذين جنوا على الشعر العربي ــ حتى وإن كانوا من الفحول ــ لأنهم دخلوا في مضيق اللفظ والصناعة وآثروا ظلمات الكلفة والتعقيد

على نور الإبانة والسهولة أو لأنهم وقفوا بالقريض عند القول المأثور: القديم على قدمه . . وسقط الجميع في هوة الاحتراف، حين اتخذوا الشعر حرفة وتعاطوه تجارة إذا شاء الملوك ربحت وإذا شاؤوا خسرت . .

وبعد أن يحمل شوقي حملته الشعواء على شعراء الحرفة والتجارة والتكسب، الذين أنزلوا الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، وكيف يتبرأ الشعر من موقف هؤلاء، يقول:

«إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه، ويغتنوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب، وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلب إحدى عينيه في الذرِّ، ويُجيل أخرى في الذُّرى، يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الوبْل، فهناك ينفسح له مجال التخيل، ويتسع له مكان القول، ويستفيد من جهة علماً لا تحويه الكتب ولا تعيه صدور العلماء، ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسلياً في الهم ومنجياً من الغم، شاغلاً إذا أمل الفراغ ومؤنساً إذا تملكت الوحشة، ومن جهة ثالثة لا يلبث أن يفتح الله عليه، فإذا الخاطر أسرع والقول أسهل، والقلم أجرى والمادة أغزر، بحيث لا تمضي السنون حتى تتداول الأيدي مؤلفاته، وإذا مات أكبرَ الناسُ من بعده مخلفاتِه، أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لمدوحيه والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف: للناس».

ويروي شوقي في ثنايا مقدمته الهامة ما يطلعنا على موقفه من التجديد.. فهو يطلب العلم في أوروبا، ويجد فيها نور السبيل من أول يوم، ويعلم أنه المسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأنه لا يؤدي شكرها حتى يشاطر الناس خيراتها.. يقول شوقي:

«فجعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديو السابق «توفيق» قصيدتي التي أقول في مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء
والغواني يغرّهن الثناء

والتي غزلها في أول هذا الديوان.. وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية، وكان يحررها أستاذي الشيخ عبدالكريم سلمان، فدفعت القصيدة إليه وطلبت منه أن يسقط الغزل وينشر المدح، فود الشيخ لو أسقط المدح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر. فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله وأن الزلل معي إذا أنا استعجلت.

ثم نظمت روايتي علي بك الكبير أو «دولة المماليك»، معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا، وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي باشا ليعرضها على الخديو السابق، فوردني كتاب باللغة الفرنساوية يقول في خلاله:

«أما روايتك فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها، وناقشني في موضع منها وناقشته، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ويجب ألا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع بقبس تستضيء به الآداب العربية».

والغريب أن هذه السطور التي يحكي فيها شوقي قصة كتابته لأولى محاولاته في المسرح الشعري وهي مسرحية علي بك الكبير ـ أثناء طلب العلم في بعثته إلى فرنسا ـ ورسالة الخديو إليه، قد فُسّرت من بعض دارسي الأدب ونقاد شوقي على أنها حض لشوقي على الانكباب على العلم والانصراف عن مثل هذا الشعر ـ الذي رآه الخديو وحاشيته غريباً غير مألوف ـ وكيف أن هذا الموقف كان سبباً في أن يطوي شوقي صفحة المسرح الشعري ولا يعود إليه إلا في سنوات عمره الأخيرة عندما عكف على كتابة مصرع كليوباترة ومجنون ليلى وعنترة وقمبيز وأعاد كتابة علي بك الكبير، وعندما أمن إلى استقرار مكانته الشعرية واطمأن إلى مبايعته بإمارة الشعر. وهو تفسير مناقض للمعنى الصريح في سطور رسالة الخديو إلى شوقي، والتي تحضه حضاً على ألا تشغله دروس الحقوق عن الإتيان من مدينة النور بقبس تستضيء به الآداب العربية، ولن يكون هذا القبس إلا المزيد من التجديد، والمزيد من المغامرة في رحاب الفن الشعري وآفاقه، وهو ما دفع شوقي إلى ترجمة قصيدة «البحيرة» للامرتين، التي ترجمها من بعده كثيرون من أبرزهم علي محمود طه وإبراهيم ناجي، وإلى نظمه لحكايات الأطفال الشعرية محاكاة لأسلوب لافونتين، وإلى الإعجاب بشاعر القطرين خليل مطران

الذي هو ـ في رأي شوقي ـ صاحب المنن على الأدب، والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر ونهج العرب، والمأمول أننا «شوقي ومطران» نتعاون على إيجاد شعر للأطفال والنساء وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية.

وبعـد:

فقد قصدت بهذه السطور أن أنبه إلى أهمية هذه المقدمة التي كتبها شوقي للطبعة الأولى من الشوقيات، والتي أهمل شوقي نفسه ثم أهمل الناشرون من بعده وضعها في مكانها، بعد أن حلت محلها مقدمة الدكتور هيكل، التي لا تغني عنها، ولا تسد مسدها، فضلاً عن أنه ليس هناك ما يحول دون اجتماع المقدمتين ووضعهما معاً في صدر الشوقيات جنباً إلى جنب.

والأمل معقود ـ والدولة مهتمة الآن بالعيد الخمسيني لأمير الشعراء ـ أن يكون بعض الجهد والمال متجهاً إلى وجهته الصحيحة، لإصدار طبعة جديدة من الشوقيات تسد الفراغ الراهن في مكتبة الشعر العربي الحديث، وتضم مقدمة شوقي التي صاغها بقلمه، وذوب روحه ووجدانه لتكون مدخل القارىء والدارس والمتذوق إلى عالم شوقي الرحيب الحافل بالكنوز[١].

• • •

---

(١) مجلة «الهلال»: عدد خاص عن شوقي وحافظ بمناسبة الذكرى الخمسين، اكتوبر ١٩٨٢.




٧ محمد غنيمي هلال: رائد دراسات الأدب المقارن

يرتبط اسم الدكتور محمد غنيمي هلال بأول كتابات جامعية صدرت باللغة العربية ـ في مصر والعالم العربي ـ حول الأدب المقارن، تعريفاً وتقديماً وإرساء لقواعد الدراسة وأسس البحث ومجالاته، مما جعل منه رائداً للدراسات الأدبية المقارنة.

ولقد ارتفع صوته بالدعوة إلى الاهتمام بالأدب المقارن في جامعاتنا منذ اليوم الأول لعودته من بعثته العلمية إلى فرنسا بعد حصوله على دكتوراه الدولة من السوربون عام ١٩٥٢ حول موضوعين من موضوعات الأدب المقارن أولهما: تأثير النثر العربي في النثر الفارسي خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، وثانيهما: عن الفيلسوفة المصرية هيباتيا في الأدبين الفرنسي والانجليزي خلال القرنين الثامن عشر والعشرين. وكان يرى أن الدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التي من شأنها أن تزدهر في عصور النهضات ويقظة الوعي القومي والإنساني[١]،

---

(١) الأدب المقارن: مقدمة الطبعة الثالثة.

ولهذا ظهرت في صورتها البدائية حين نهض الأدب اللاتيني على أثر اتصاله بالأدب اليوناني في القديم، وتبلورت بذورها الأولى في عصر النهضة الأوروبـي. فتمثلت في نظرية جديدة أطلق عليها كتاب عصر النهضة: نظرية المحاكاة، واقترنت بالنزعة الإنسانية لذلك العصر. ثم أصبحت في العصر الحديث علماً أصيلاً ذا فروع كثيرة في جامعات العالم نتيجة حتمية لتأصل النزعة الإنسانية في هذا العصر.

ولا شك أن حميا الاهتمام بكل ما هو قومي ـ في السنوات الأولى من الخمسينيات وما تلاها في مصر والعالم العربـي ـ كانت أحد الحوافز الهامة وراء دعوة الدكتور غنيمي هلال من أجل العناية بهذه الدراسات في جامعاتنا وأخذها مأخذ الجد. خاصة وهو العائد من فرنسا حيث كان الاهتمام بتلقين الطلاب في مرحلة التعليم الثانوي الأسس العامة لعلم الأدب المقارن. وهو يترجم هذه الفقرة من ديباجة التعليم الثانوي بفرنسا لعام ١٩٢٥: «والذي يهمنا حقاً أن يعرف التلميذ شيئاً من علم الآداب المقارنة، وهو علم يختص التعليم العالي ـ فيما بعد ـ بإكمال الدراسة فيه. ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته».

من هنا كانت جهود الدكتور محمد غنيمي هلال الدائبة بدءًا بكتابه الأول عن الأدب المقارن، فالرومانتيكية، فالحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، فالنقد الأدبـي الحديث، فالنماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنـة، فدور الأدب المقـارن في توجيـه دراسات الأدب العربـي المعاصر، فالمواقف الأدبية، وأخيراً كتاباه:

في النقد التطبيقي والمقارن، وقضايا معاصرة في الأدب والنقد، كانت هذه المؤلفات العلمية الأكاديمية جهداً واحداً متصلاً من أجل التعريف بالدراسات الأدبية المقارنة، والإسهام فيها، وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيما يخص الوعي القومي والوطني والفني والإنساني، واضعاً نصب عينيه ما يمكن أن يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصياتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة في استعدادنا وتوجيهها توجيهاً رشيداً، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر، وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي.

إلى جانب ذلك كله، تظل للأدب المقارن ـ في إطار دعوته وأبعاد دوره ـ رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها. ومن هنا كانت جهوده الدائبة ـ في مجال الدراسات المقارنة ـ حول موضوعات: ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، وكليوباترا في الآداب الفرنسية والانجليزية والعربية، وهيباتيا في الأدبين الفرنسي والانجليزي، ودون جوان في الآداب الأوروبية، وشهرزاد في الآداب الأوروبية والأدب العربي، ويوسف وزليخا في الأدب الفارسي، ومقامات الحريري في الأدب الاسباني واللغات الأوروبية، إلى آخر تلك النماذج من الدراسة المقارنة التي أفرد لبعضها كتباً مستقلة هي بمثابة اللبنات الأولى التي يضعها أول باحث وناقد عربي في مجال الدراسات المقارنة. محاولاً من خلالها الكشف عن ناحية مهمة من نواحي النشاط العقلي للإنسان،

الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة شخصيات القدامى من التاريخ، أو في مرآة شخصيات أسطورية (بعد أن يسبغ عليهم من نفسه، وينفخ فيهم من روحه، ويقربهم بذلك إلى نفوسنا، فهو في الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم).

ويسارع الدكتور غنيمي هلال إلى تحديد تعريف الأدب المقارن مؤكداً أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار[1]. إذ كان الأولى أن يسمى التاريخ المقارن للآداب أو تاريخ الآداب المقارن، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن وهي تسمية ناقصة في مدلولها. ولكن إيجازها سهّل تناولها فغلبت على كل تسمية أخرى.

كما يسارع إلى إخراج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدّوا لهذا النوع من الدراسة. فليس من الأدب المقارن ـ في رأيه ـ ما يعقد من موازنات بين كتّاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر أو يتأثر به نوعاً من التأثير. كالموازنة بين ملتون وأبي العلاء المعري. ولا ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد. سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا، كالموازنة بين أبي تمام والبحتري. أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي. أو بين راسين وفولتير في الأدب الفرنسي. لأن مثل هذه المقارنات على أهميتها وقيمتها التاريخية أحياناً، لا تتعدى نطاق الأدب الواحد. في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر.

---

(١) الأدب المقارن: الطبعة الخامسة (دار الثقافة)، ص ١٠.

وبالمقابل يؤكد الدكتور غنيمي هلال ـ من خلال كتاباته ـ أن الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب. بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية، وبالقوالب العامة التي هي من وسائل العرض الفنية، والتيارات الفكرية، والأجناس الأدبية والقضايا الإنسانية في الفن.

وقد اقتضاه المنهج المقارن في دراسته لموضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ـ على سبيل المثال ـ أن يتتبع نشأته في اللغة العربية، وبيان الجنس الأدبي[1] الذي تندرج تحته أشعار المجنون ومدى ما لقيته أخباره من حظ لدى شعراء العربية[2]، ثم التعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي. وتوضيح أثره في الكتّاب الذي عالجوه في هذا الأدب. وعرض الخصائص التي انفرد بها الموضوع تبعاً للعوامل الخاصة التي خضع لها. ويمكن رد مختلف المسائل التي يعالجها الباحث في هذا الموضوع إلى أمرين: أخبار المجنون وأشعاره. وكيف أصبحت في الأدب الفارسي مجالاً للشعراء والمفكرين. بعد أن كانت في الأدب العربي مثارخلاف بين الرواة والمؤرخين، ثم الجنس الأدبي الذي اندرجت تحته أشعار المجنون. ففي الأدب العربي كان ذلك الجنس هو الغزل العذري الذي اندرجت تحته عاطفة الحب العذري. على حين كان ذلك الجنس في

(١) يقصد بالجنس الأدبي ما يطلق عليه الفرنسيون (genres littéraires) والانجليز (Literary genres).

(٢) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية: مقدمة الطبعة الأولى.

الأدب الفـارسي هـو الحب الصـوفي. وإذن فليس للبـاحث في الدراسات المقارنة أن يقف عند عرض أخبار المجنون ونقدها لتوكيد وجوده تاريخياً أو التشكيك فيه. فمع ما لهذا النقد من قيمة تاريخية لا يمكن إغفالها، لا يصح أن يكون غاية في ذاته. وسواء وجد المجنون تاريخياً أو لم يوجد. فإن ذلك لا يغض من قيمة الأخبار والأشعار المنسوبة إليه، خاصة أنها قد أثّرت في آداب شرقية أخرى من بينها الأدب الفارسي: موضوع دراسته.

وحين انتقلت أخبار المجنون إلى الأدب الفـارسي أصبح قيس مثال المحب الصوفي في قصص أدباء الفرس، واقترنت أخباره بالجنون الذي هو أعلى درجة يصل إليها الصوفي، باعتبار أن جنون المتصوفة هو جنون العقـلاء المحبين الهـائمين في الحب الحقيقي أو عشق الجمال الحقيقي الذي هو صفة أزلية لله تعالى. مما جعل الدارس لموضوع المجنون في الأدب الفارسي يقف على خصائص ينفرد بها في ذلك الأدب.

وعندما يقترب الدكتور غنيمي هلال من دراسة موضوع كليوباترا من خلال منهجه في الدراسة الأدبية المقارنة، نجده واعياً تمام الوعي بالشخصية التاريخية حين تدخل نطاق التناول الأدبـي: لتصبح قالب أفكار عامة اجتماعيـة وفلسفية، وتكتسب طـابعاً أسطورياً، فتتسع للتعبير عن فلسفات مختلفة، وتكون منفذاً لتيارات عالمية فنية وفكرية[1]. فليس خافياً أن شخصية كليوباترا قد لقيت

---

(١) النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص ٨٤.

حظاً فريداً في الأدب. اهتم بها الكتّاب والشعراء منذ أقدم العصور وجعلوا منها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم، فقد عاشت في فترة تاريخية خطيرة وكان صراعها مع أكتافيوس ـ متعاونة مع أنطونيوس ـ نموذجاً لصراع حاسم، فكلا الفريقين لو انتصر لساد العالم. فهو في الواقع صراع بين الشرق والغرب. وتلعب كليوباترا دوراً كبيراً في هذا الصراع بجمالها الذي أوقع في حبها القائد الروماني. لكن هذا الحب تمخض في شخصية كليوباترا عن نتائج وطنية وعالمية خطيرة مما هيأ الشخصية ـ بمعانيها العاطفية وأبعادها التاريخية ـ للدخول في مجال الأدب. فأصبحت كليوباترا رمزاً للقوة وسحر الإغراء والخداع والإغراق في الملذات والكبرياء وحب السيطرة والاعتداد بالنفس وبراعة الحيلة.

ويشير الدكتور غنيمي هلال إلى أن أول مسرحية فرنسية في عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا. ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ ـ ١٥٧٣). وعنوانها «كليوباترا الأسيرة». بعده ألف الانجليزي صمويل دانيل مسرحيته كليوباترا (١٥٩٤) وأصبحت شخصية كليوباترا عالمية في مجال الأدب بعد أن تناولها شكسبير في مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا»، ومن أشهر من تناولوها بعد ذلك في الأدب الانجليزي جون دريدن في مأساته: كل شيء في سبيل الحب أو العالم المفقود. ثم برنارد شو في ملهاته قيصر وكليوباترا. والذي يتناول حبها في صغرها ليوليوس قيصر، وهو الحب الذي انتصرت به على أخيها ـ بمناصرة يوليوس قيصر لها ـ فاستوت ملكة على عرش مصر.

ولا يفوت الدكتور غنيمي هلال أن يشير إلى أشهر المسرحيات الفرنسية التي تناولت موضوع كليوباترا. ومن بينها مسرحية موت كليوباترا التي كتبها لا شابل (١٦٨٠)، ثم مسرحية كليوباترا التي ألفها مار مونتل (١٧٥٠)، ومسرحية ثالثة كتبها ألكسندر سوميه مثلت على مسرح الأوديون عام (١٨٢٤)، ثم مسرحية كليوباترا للسيدة جيرار دان. وهو يلاحظ أن أكثر من تناولوا هذه الشخصية في تلك الآداب كانوا يرون في كليوباترا صورة العقلية الشرقية، في ميلها إلى لذة العيش ومتاعه، والانتصار بالخديعة لا بالجهد، وسلوك سبيل المكر والحيلة، وأنهم كانوا يهاجمون فيها مصر القديمة والشرق معاً، حتى جاء شوقي ـ شاعر العصر الحديث ـ فأراد أن يرد عليهم بالدفاع عن كليوباترا في مسرحيته (مصرع كليوباترا)، لا بوصفها ملكة بل بوصفها مصرية شرقية، تخلص لوطنها، وتؤثره على حبيبها. وتحيا وتموت لمجد مصر، وتأبى أن تسام الذل. وهو موقف يسميه غنيمي هلال بموقف التأثر العكسي، الذي يحاول من خلاله الأديب أن يقاوم أثر أدب آخر في أدب أمة أخرى[1].

ولم تكن الدعوة التي أطلقها الدكتور محمد غنيمي هلال في مستهل الخمسينيات (١٩٥٣) في الطبعة الأولى من كتابه الرائد (الأدب المقارن)، بعيدة عن دعوته إلى بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضي على ذاتية الناقد ويتحكم في أصالته، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في الأدب، حتى يتم القضاء على

---

(١) الأدب المقارن: الطبعة الخامسة، ص ١٦.

الأدعياء في هذين المجالين[١] ـ مجال إنتاج الأدب ونقده. وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة، الجادة لوطننا وللإنسانية مما يتطلب أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث غير متخلفين عنه ولا وانين. فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها، من وراء التصوير الصادق لواقعها فيما يشف عنه من إمكانات أو يوحي بها، فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء. ومن هنا أصبحت غايته الأولى في النقد وفي الدراسات المقارنة هي دعم الوعي النقدي بإقامته على أساس نظري وعملي معاً. عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظري في النقد بعد أن أصبح علماً من علوم الدراسات الأدبية، كما هو شأنه اليوم بين أصحاب الآداب الكبرى العالمية. فلا بد لمن يمارس هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية ـ إلى جانب الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها ـ من التذوق والدربة والممارسة[٢]، والوقوف على رصيد رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب، شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظري والعملي معاً. وللناقد الأصيل ـ بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة ـ أن يمزج بين الآراء والنظريات في ممارسته للنقد، أو يفضل بعضها على بعض في وجهته الخاصة، أو يتجاوزها جميعاً ليخلق جديداً. ولكنه لن يبتكر شيئاً

---

(١) النقد الأدبي الحديث: مقدمة الطبعة الثالثة، ص ١٠.

(٢) النقد الأدبي الحديث: الطبعة الثالثة، ص ٦.

ذا قيمة، ولن تتم له ملكة النقد ما لم يُحط بتراث الإنسانية في هذا العلم. فليس من جديد جِدّةً مطلقة في تاريخ الفكر الإنساني، ولا ابتكار دون الرجوع إلى التراث العالمي والقومي في شتى موارده: القديم منه والحديث. وللناقد بعد ذلك حريته المدعمة بالاطلاع والوعي الناضج، كي تبين أصالته في الوحدة المخالفة التي لا جمود فيها ولا تحكم[1].

وأصبحت هذه المقولة التي نادى بها الدكتور غنيمي هلال، وهي أنه (لا جديد جدة مطلقة دون رجوع إلى القديم في شتى مصادره، مع تمثل له ووقوف على حقيقته)، أصبحت شعاراً يتردد على ألسنة تلاميذه وأقلامهم. وهم يتابعون تقييمه الأصيل لتراث النقد العربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة. ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومذاهبه وأسسها الفلسفية والفنية. ويدركون من خلال هذه المتابعة ـ لجهوده النظرية والتطبيقية ـ أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان، ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها. وللفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريفاً، وأضافه إلى التراث القومي أو العالمي، والناقد العبقري كالأديب العبقري، قد يضيف جديداً بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فنياً وعلمياً، يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معاً. فالأديب والناقد

---

(١) النقد الأدبي الحديث: الطبعة الثالثة، ص ٧.

كلاهما صادر عن عبقريته، وكلاهما في منطقة تشبه تلك التي تحدث عنها فرجيل في الكوميديا الإلهية لدانتي حين قال له: «لقد وصلت إلى مكان لا تستطيع بنصائحي أن تتبين معالمه، وقد سريت بك إلى حدود على قواعد الفن والصنعة، ومن الآن.. ليس لك من هادٍ سوى حاستك الفنية وما توحي به إليك من متعة، لأنك تجاوزت حدود الطرق الوعرة، طرق الصنعة والتعلم».

هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمي هلال من النقد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة، وموقفه من التراث العربي النقدي والبلاغي: قديمه وحديثه، من خلال تلاقيه مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها، تتكامل هذه المواقف لتشكل جميعاً ملامح هذه الشخصية الرائدة ـ على مستوى البحث العلمي الأكاديمي ـ في مجال الدراسات الأدبية المقارنة، في مصر والعالم العربي. ولا شك أن كثيراً مما كان يتحمس له الدكتور غنيمي هلال ويدعو له في نبرة عالية، قد أصبح من مسلمات اليوم، ولا شك أن ميدان الدراسات الأدبية المقارنة قد أصبح غنياً بالعديد من الاتجاهات والمدارس التي تختلف في الرؤية والمنظور اختلافات أساسية مع فكر الدكتور غنيمي هلال الذي كان في حينه تعبيراً عن المدرسة الفرنسية في فهم الأدب المقارن من خلال سيطرة المفهوم التاريخي، وفكرة التأثير والتأثر، كما هو الحال الآن في فكر المدرسة الأمريكية.

لكن الذي دعا إليه الدكتور غنيمي هلال لأول مرة منذ

ثلاثين عاماً على وجه التحديد، وتوقف إسهامه وإضافته له منذ خمسة عشر عاماً، عندما ينظر إليه في ضوء ظروفه وزمانه وإطار عصره ــ على مستوى الجامعات المصرية والحياة الأدبية والثقافية في المجتمع ــ يعد إنجازاً كبيراً غير مسبوق[1].

• • •

(۱) مجلة «فصول»، يونيو ١٩٨٣، عدد خاص عن «الأدب المقارن».



صلاح عبدالصبور: صوت عصرنا الشعري

ليس الآن وقت الكتابة المستأنية عن شعر صلاح عبدالصبور. ذلك أن حضوره الطاغي ـ كإنسان ـ ما يزال يملأ العين والقلب، ويُغلّف النفس بغمامة ندية من الأسى الموجع النبيل، ويجعل من حضوره الشعري ـ وقد خلع عليه الموت جلال الدلالة ونفاذ الإفصاح ـ سيفاً بتاراً، ينفذ إلى أعماق الظلمة واليأس، ويطارد أشباح التردد واللامبالاة، ويفجؤنا بوخز قاطع ساطع، هو وخز الحقيقة الخالدة، تتكشف لقارئيه ومتأمليه، وتصفعهم من خلال كلماته المدبّبة، وحنوه الغامر، وصوته الإنساني المفعم.

لكن، ها نحن الآن نتجمع، نلملم أجزاءنا في مواجهة الحدث، ونعكف على ديوان صلاح، كل من خلال وحدته وخلوته وهواجسه، لنجد فيه العلاج الناجع الوحيد، من الشعور بالفقد، ويكتب كلّ منا شهادته، شهادة على عصر من الشعر، كان صلاح وما يزال صوته ونبضه واتجاه بوصلته. نكتب عن صلاح وعن أنفسنا، لأنه في حقيقته الإنسانية والفنية موزّع فينا، ملتحم بالنسيج

الحي فينا، من خلال ريادته الفذة على الطريق، واستمراره المثقل بأعباء المسؤولية، والزاد الوفير الذي يتركه لكل من يجيء من بعده من الشعراء.

* * *

كانت قصيدة «يا نجمي، يا نجمي الأوحد» بداية اكتشافي لشعر صلاح عبدالصبور وحبه. لفحتني من خلالها أنفاس عاشق عصري مضعضع مسكين، منكسر القلب، مقصوم الظهر، وشدني التحام نسيجها بصيغة العصر في الحب، من خلال الصوت المجهد يتلاقى القزمان المنهوكان العليلان، يواجهان الليل الموحش والرعب المسيطر، ويعريان من زيف العصر وأكاذيبه، ولا يعدُ كل منهما صاحبه ـ وهما العاجزان ـ بشيء، حتى بأمل الحب في ظل الأيام المريضة، ومن بين ثنايا القصيدة، كانت تلتمع التفاصيل الصغيرة المتناثرة، المتشابكة في دهاء وحبكة حتمية، تنتظم النجم الأوحد والدق على الباب المفضى إلى الركن النائي وصدر الشباك الذي تمسحه أصابع الريح الشرقية، لتصنع هذه التفاصيل والجزئيات ـ في النهاية ـ وهج القصيدة المضيء. والحبيبة هنا ليست متاعاً للعاشق، أو مقتنى جميلاً يزين عالمه المليء بالتحف والنفائس، أو ملاذاً لشبق الغريزة وسعارها الدموي، لكنها صوت إنساني يتردد في أرجاء التجربة وساحاتها، يلقي بضعفه على ضعف المحب، فيواجهان معاً بضعفهما المشترك قسوة العصر وضراوة الأيام، ويتعزيان ويتقويان بالكلمة، ويكشفان أكذوبة المجد، ويعلمان أن مصيرهما المحتوم رحلة حب معتل:

«وجلسنا في الركن النائي، نحكي ما قد صنعته الأيام
ونما في قلبينا مرح مغلول الأقدام
مرح خلاب كالأحلام
وقصير العمر
هل يضحك يا نجمي إنسان مقصوم الظهر
يا نجمي
فلنتناج، ولنتحسس ما أبقت أيام الذل
ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
تعتل كليمات الحب!».

هذه النغمة المنكسرة، وهذه الإنسانية البسيطة في غير تدنٍ أو ادعاء، وضعتني في مواجهة فروسية علي محمود طه المدّعاة ونرجسيته كعاشق، وعدمية إبراهيم ناجي ومأساويته القدرية العاجزة كفراشة دائمة التنقل والاحتراق باللهب، وشكوك محمود حسن إسماعيل المغلفة بالغموض وتكثيف الأستار بدلاً من الإفصاح والبوح، وجعلت من تجربة الحب عند صلاح تجربتنا جميعاً، ووجدنا ـ لأول مرة ـ شاعراً قاهرياً حقيقياً، يقدم لنا المصطلح الفريد «صديقتي» الذي نهبناه جميعاً. وأخذت صورة «الصديقة» في شعر الحب تكتمل في قصائد صلاح المتتالية، سماتٍ وأبعاداً ودلالات، ويكتمل معها فهم جديد، عصري تماماً، ووعي جديد، إنساني تماماً، للعلاقة الإنسانية بين الرجل

والمرأة، ومعركتهما المشتركة ضد عناصر القهر والتخلف والإحباط، وإذا بهذه المحبوبة الصديقة، تصبح للعاشق المصري قميص يوسف وأنفاس عيسى، وساقاً للكسيح وعيناً للضرير، وأملاً لمن كان يفتقد الأمل والعزاء ويفكر في الموت بعد أن أدار وجهه للحياة:

«وطرقتين فوق بابنا.. موزع البريد
لا! لا أريد
هل من مزيد يا حياة، محنتي هل من مزيد
خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحي الصغير»[1].

نعم، كان غناء صلاح للحب، من خلال تجاربه العاطفية، التي التحمت فيها ذاته بالآخر وبالعصر وبالكون، درباً جديداً غير مطروق، وبداية حساسية شعرية جديدة، سواء في مرحلة اتكائه على مشاعره الأولى، وتذكراته المبكرة، وإحساسه الجارف بالحياة والأشياء، كما في مجموعته الشعرية الأولى، وفي بعض القصائد التي

---

(١) ديوان الناس في بلادي: قصيدة «رسالة إلى صديقة».

تشكل امتداداً لها في مجموعته الثانية، أو في مرحلة بـروز وعيه الإنسـاني العميق، وعمق رؤيته الشمـولية لـلإنسـان والكـون، واصطباغ أحاسيسه المتّقـدة بهموم المفكر، وارتطام وجدانه بقضايا العصر وعذاباته وصراعاته، وهو ما تكشف عنه مجموعته الشعرية «عمر من الحب»، التي اختارها بنفسه من بين أشعاره العاطفية الطابع، والتي يقول في تقديمه لها: «الشعر والحب مثل الخنجر ذي الحدّين، حين غرست أحدهما في قلبـي غرست الآخر، وقد كان الشعر جرحي وسكيني حين عرفت أن أتكلم جملة مفيدة. كان حلم حياتي في الصبا أن ألبس قميص الجنون الشعري حتى يوضع على جبيني غاره من الزهر الغالي الثمين. وهأنذا بعد كذا من السنين لا أعدها من حشر أكتافي في القميص وليس على جبيني إلا بضع زهرات رخيصة. ولقد راهنت رهان فاوست لا على المعرفة، بل على الإحساس، كان لا بد أن أدور كالنرد على المائدة، وأظل أدور حتى يتكشف وجهي عن الرقم العظيم. وكانت المائدة هي قلبـي وهي قلب المرأة أو النساء اللاتي عشقتهن، وهي قلب الحياة».

ويظل صلاح عبدالصبور مخلص النبرة لاقتران الإحساس والمعرفة، لتكامل الوعي ونفاذ البصيـرة، عبر تجـاربه الشعـرية العاطفية، التي شكلت مناخاً، وشقت طـريقاً، وجمعت طُـرّاقاً ومريدين، حتى حين تكسرت أسلحة الفارس القديم، وتطايرت أحلام العاشق الهمام، وانخلع القلب تحت وطأة التجربة وهول التحدي وسطوة المقدور، ظل الشاعر وفياً للحبيبة، الصديقة، شريكة رحلة الحياة، فليس غيرها من يعيده إلى الطهر والبراءة

والبكارة، دون حساب الربح والخسارة، عندئذ لن يفترقا، وإنما يضمهما دوماً معاً طريق:

«ماذا جرى للفارس الهمام
انخلع القلب، وولّى هارباً بلا زمام
وانكسرت قوادم الأحلام
يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة
يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة
لا، ليس غير أنت من يعيدني للفارس القديم
دون ثمن
دون حساب الربح والخسارة»[1].

ترى، ما الذي كان يجعلنا أكثر انجذاباً إلى «الصيغة الشعرية» التي أنجزها صلاح عبدالصبور ـ منذ أشعاره المبكرة ـ دون غيره من رواد الموجة الأولى في حركة الشعر الجديد، كالسياب والبياتي ونازك وأدونيس وحاوي. إن هذه «الصيغة» التي أعدَّها في طليعة منجزاته، لم يكن لها بالنسبة إلينا ـ نحن شعراء الموجة

---

(١) ديوان «أحلام الفارس القديم».

التالية ــ جهارة الصياغة الكلاسيكية الفخمة عند السياب، تلك التي تنضح بأصالتها العربية وتمثلها البارز لكل معطيات التراث العربي في أزهى نماذجه، على نحو يجعل من السياب صورة من فحولة «المتنبي» التعبيرية في سيطرته على اللغة وتحقيقه للنموذج العربي. كذلك لم يكن لهذه الصيغة التي أنجزها صلاح عبدالصبور ذلك النفاذ السريع المباشر المتوتر، من خلال حسّ سياسي زاعق، ولغة يومية تحمل الشعارات، وتتظاهر في عرض الطريق، وتصطدم بالحواجز والسدود، وهو ما حققه البياتي وبخاصة في مجموعاته الأولى، قبل أن ينكمش فيه جانب الإحساس الفطري والبراءة في مواجهة تصلب الوعي وتكثيفه، وصولاً إلى المباشرة التي تعكف على استخلاص دلالة التجربة بدلاً من التجربة، والوقوع في تكرار الصور والرموز والإشارات، والجفاف والتعقيل بدلاً من وفرة الشعور والإحساس.

ولم يكن للصيغة التي أنجزها صلاح عبدالصبور تلك القدرة اللامحدودة على المغامرة اللغوية، وصولاً إلى لغة شعرية تشبه لغة الطقوس والسحر، قد تبهر بتكثيفها الكيميائي، وتفجيرها لشتى الاحتمالات الدلالية، سعياً وراء الإدهاش والإغراب والمفاجأة ــ كما فعل أدونيس.

ولم يكن للصيغة التي أنجزها صلاح عبدالصبور ذلك الزخم الفلسفي والفكري الخانق عند خليل حاوي، ولا ذاك الاجترار النفسي والاستبطان الذاتي عند نازك الملائكة، من خلال لغة عمدتها صعوبة التجاوز والتغريب وافتقاد الصلة بالتراث والانتماء

العضوي إليه عند الأول، أو لغة تعتمد على إيقاع الظل والضوء، والهمس والتعتيم عند الثانية.

لكن هذه الصيغة الشعرية التي أنجزها صلاح عبدالصبور كانت ــ بالنسبة لنا، وبالرغم من هذا كله ــ الصيغة النموذج في تعبيرها عن الوجدان، وفي نفاذها إلى جوهر الشعر، وفي استشرافها وتمثلها لحساسية العصر، وقدرتها على ترشيد هذه الحساسية، والإسهام في بناء المعجم الشعري المعاصر، وتشكيل القصيدة الحديثة.

هذه الصيغة ليست بعيدة عن المعادلة الصعبة التي استطاع صلاح عبدالصبور ــ باستعداد أصيل، ثم بصبر ودأب نادرين، تحقيقها في صورة باهرة، تجلت في تمثله الحي للتراث العربي من ناحية (وهو الذي كتب: قراءة جديدة لشعرنا القديم)، وانفتاحه الواعي على التراث الإنساني ــ قديمه وحديثه ــ من ناحية أخرى، فلم تنبتّ صلته الحميمة بأفضل ما في تراث أمته، كما انبتّت صلة غيره، ولا ضاعت هويته القومية في خضم التراث الإنساني كما بهتت ملامح غيره. وظل هذا الموقف الحضاري يمثل بعداً رئيسياً وثابتاً في مسيرة صلاح عبدالصبور الفنية والفكرية، وملمحاً بارزاً في إنجازه الشعري كله.

يتصل بهذه الصيغة الشعرية أيضاً جانب مهم من جوانب الإبداع الشعري عند صلاح عبدالصبور. إذ يندر أن يوجد في ديوان الشعر العربي ــ قديمه وحديثه ــ شاعر مثله عذّبه الإلهام

الشعري، وشغله وتحاور معه، وبلغ درجة التجسيد والتشخيص في استمالته واسترضائه، وربط بين موقفه من الحياة وموقف الشعر منه، من خلال إخلاص نادر المثال، وتهيؤ يكشف عن أقصى درجات الوجد والتفاني والمثول بين يدي المحبوب، وأخذ كل ألوان العدّة والمتاع لعلها تنجح في جلب الإلهام النافر، والشعر العصيّ، والقصيد المتأبـي، في عدد من قصائده، عبر رحلته الشعرية كلها.

هذا الجانب الغريب الفريد في نسيج صلاح عبدالصبور الفني، وفي تصوير الحلول الشعري لديه، موجود بوضوح منذ مجموعته الشعرية الأولى «الناس في بلادي»، من خلال قصيدتي «الرحلة» و«أغنية ولاء» التي يقول فيها:

«هدمت ما بنيت
أضعت ما اقتنيت
خرجت لك
علّي أوافي محملك
كمثلما ولدت ــ غير شملة الإحرام ــ قد خرجت لك
أسائل الرواد
عن أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار
في هدأة المساء، والظلام خيمة سوداء
ضربت في الوديان والتلال والوهاد
أسائل الرواد
ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق»

ويصبح هذا الموقف من الإلهام الشعري، والإخلاص النادر المثال له، موقفاً صوفياً لا موقفاً فنياً فحسب، ومقاماً من مقامات الوجد المفضية إلى الفناء والحلول. وهو يوقن في قرارة نفسه وفي القاع البعيد من وجدانه، أن الشعر وحده هو شرفه الحقيقي، وهو مسؤوليته الأولى والوحيدة، وهو الذي يمنحه معنى حياته ودأبه واستمراره، إذن فلا ضير في أن يفسد كل شيء، أن يفسد كل العالم، ما دام الشعر قد سلم له، وما دامت الكلمات ـ كلمات الشعر ـ من حوله تطوف وتحلّق وتصبح في متناول سعيه وطموحه:

«لم يسلم لي من سعيي الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدني
لأفرَّ إليها من صخب الأيام المضني
إن تَجْفُ فجفوة إدلال لا إذلال
أو تَحْنُ، فيا فرحي غرد، يا نعمة أيامي عودي
يا فيروزة
يا أصحابي، يا أحبابي
حيوا مولاي الشعر
سلمت لي من عقبى أيامي ـ الكلمات»[1].

وحتى اللحظات الأخيرة في مسيرته الشعرية، وفي ديوانه

---

(١) ديوان أقول لكم، قصيدة «أغنية خضراء».

الأخير «الإبحار في الذاكرة» وقد دقّت الأيام المكرورة أجراسها، واصطبغ الفودان بالبياض، واشتعل رماد الرأس والنفس، وتكسرت القوادم، وآذنت شمس العمر بالمغيب، تظل حفاوة الشاعر بعودة محبوبه الأول: «الشعر»، إليه ـ بعد طول غياب واحتجاب ـ فرحاً مجلجلاً، ودهشة رائعة، والتفاتاً إلى الدرس الذي تقدمه الحياة للإنسان فلا يعيه إلا بعد فوات الأوان:

«ها أنت تعود إليّ،
أيا صوتي الشارد زمناً في صحراء الصمت الجرداء
يا ظلي الضائع في ليل الأقمار السوداء
يا شعري التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى
الضائعة الأسماء

. . . .

. . . .
وأنا أسأل نفسي:
ماذا ردّك لي يا شعري بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أي جناح عدت
حيياً كالطفل، رقيقاً كالعذراء
ولماذا لم أسمع خطواتك في ردهة روحي الباردة
المكتئبة»[1].

---

(١) قصيدة «الشعر والرماد».

هذه العلاقة الفريدة بين الشاعر وشعره، والتي تتمثل دلالتها العميقة في أن الشعر هو طهره وبراءته وشرفه وكبرياؤه، وارتفاعه عن نثر الحياة اليومي، ووشيجته الرئيسية والحية بالأرض والإنسان والوجود، ووسيلته إلى النشوة والصبوة، والفروسية والجسارة، نضع في مواجهتها صورة مغايرة لموقف شاعر كبير ـ هو أحمد شوقي ـ من الشعر ودلال الإلهام الشعري، وفكرته عن نفسه كشاعر. يقول شوقي في صباه:

شعراء الأنام مهلاً رويداً
إن في مصر شاعراً لا يبارى

حاملاً في الصبا لواء القوافي
مسترقاً لملكه الأشعارا

ويقول صلاح عبدالصبور:

«يا حبي . .
فلتفتح لي الأبواب: أنا الشادي الفارس
أشعاري ورد البستان
سمر الركبان على الوديان
وأنا من فتيان القرية
أوفاهم في الحب
. . . .
يا حبي، قولي للحجاب

فلتفتح لي الأبواب، أنا الشادي الإنسان!»[1].

ويقول شوقي ـ مفتقداً طاقته الشعرية العارمة، ونفسه الشعري الجديد ـ في رثائه لسعد زغلول:

أين مني قلم، كنت إذا
سمته أن يرثي الشمس رثاها

خانني في يوم سعد، وجرى
في المراثي، فكبا دون مداها

ويقول في قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث في وادي النيل» مخاطباً خديوي مصر:

يا عزيز الأنام والعصر سمعا
فلقد شاق منطقي الإصغاءُ

إن عصراً مولاي فيه المرجى
أنا فيه القريض والشعراء

هذه حكمتي وهذا بياني
لي به نحو راحتيك ارتقاء

ويتحسر على تقصيره في رثاء مصطفى كامل فيقول:

لولا مغالبة الشجون لخاطري
لنظمت فيك يتيمة الأزمان

---

(١) ديوان أقول لكم: قصيدة «أغنية خضراء».

وأنا الذي أرثي النجوم إذا هوت
فتعود سيرتها من الدوران

ماذا دهاني يوم بنت فعقني
فيك القريض وخانني إمكاني

ويتحسر مرة أخرى على عدم تحقيقه لكل ما يملؤه من طموح أدبي وشعري ــ وهو ما يزال في ريعان الشباب ــ فيقول:

أوشكت أتلف أقلامي وتتلفني
وما أنلت بني مصر الذي طلبوا

نالت منابر وادي النيل حصتها
مني، ومن قبل نال اللهو والطرب

وهي نماذج قليلة تكشف عن موقف شوقي من شاعريته، ورأيه في دوره وما ينتظر منه. كما تكشف عن مدى الاختلاف في النظرة، والتغاير في الرؤية، بينه وبين صلاح عبدالصبور، الذي نجد له نموذجاً ينتظم في دلالته المحاور المختلفة لجوانب العلاقة بينه وبين الشعر حين يقول في قصيدته «أغنية للشتاء»:

«الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجني خوفاً

وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أنني أضعت ما أضعت».

لكن هذا الجانب من جوانب «الصيغة الشعرية» عند صلاح عبدالصبور يظل في حاجة إلى تأصيل، وربط بفكرة شعراء التراث العربي ـ في القديم ـ عن الإلهام، وتمثلهم لما أسموه شياطين الشعر أو الشعراء، ثم صلة ذلك كله بالتفسير النفسي والفني المعاصر لفكرة الإلهام، ثم علاقة هذا كله بموقف صلاح عبدالصبور: الشاعر الإنسان من الحياة والفن معاً، موقفه الأخلاقي المسؤول، وموقفه الريادي المأمول.

* * *

البساطة الشديدة الأسر، والعمق الشديد النفاذ وجهان لجانب آخر من جوانب تلك الصيغة الشعرية التي أنجزها صلاح عبدالصبور. وهو جانب يثير علاقة الشاعر بالوعي، دوره كمفكر، حقيقة الأفكار الرئيسية والتجارب الكبرى التي أخلص لها طيلة حياته، والتي جعلت من صوته الشعري شاهداً على عصر، ومن حضوره الشعري صوتاً لهذا العصر.

هذا الدور الفكري البارز في شعر صلاح عبدالصبور، ليس مقصوراً على آثاره النثرية الكثيرة (ثلاثة عشر كتاباً تجمع بين الدراسة الأدبية والرؤية النقدية والتأملات وأدب التراجم والمذكرات والترجمة الذاتية)، ولا في مسرحياته الشعرية الخمس، لكنه يطل بصورة فنية ناضجة من خلال مجموعاته الشعرية، بدءاً من مجموعته الثانية «أقول لكم»، التي تفصح بعض قصائدها (كقصيدة الظل

والصليب) عن بدايات الاتجاه الدرامي في شعر صلاح عبدالصبور، الذي كان يؤذن بتحوله الطبيعي والمحتوم إلى المسرح الشعري، مع تكاثف طبقات الوعي، وتعدّد الأصوات وتداخلها في القصيدة الشعرية، وتعقد البناء أو التشكيل الشعري، والإحساس بأن ثمة ألواناً من الحوار تتداخل وتتقاطع، وأن ثمة موقفاً للشاعر الذي يلقي بكلماته المتعددة الأصوات وكل همه أن يحرك جمهوره، وأن يدخله في دائرة الفعل الدرامي، هذا التحريك الذي يبلغ ذروته في مسرحية «ليلى والمجنون» على لسان «سعيد»:

«يا أهل مدينتنا
هذا قولي:
انفجروا أو موتوا
رعب أكبر من هذا سوف يجيء
لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالي الصمت
أو ببطون الغابات

. . . .

لن ينجيكم أن تضعوا أقنعة القردة
لن ينجيكم أن تندمجوا أو تندغموا حتى تتكون
من أجسادكم المرتعدة
كومة قاذورات
فانفجروا أو موتوا
انفجروا أو موتوا»

وبالرغم من خصوصية هذا الوعي واتساعه وشموله، فإن صلاح عبدالصبور ـ الشاعر المثقف، المتكىء على قراءات فلسفية مستنيرة، وتراث حضاري متميز ـ لم يسقط في هوّة المباشرة أو التقريرية، ولم تعرف النغمة الزاعقة أو الخطابية طريقها إلى شعره، وظل شعره ـ حتى في تجاربه الوطنية والقومية ـ غناء من القرار، مكتسياً بالطابع العام لشعره، من ألفة وخصوصية وانثيال هادىء رزين، ففي الوقت الذي انتصب فيه غيره من الشعراء خطباء ووعاظاً ومبشرين، مرتفعي النبرة، ظل هو أقرب إلى حال المتصوف، لغة وإفضاء، يؤثر الإيماء بدلاً من التصريح الفاضح، والهجس الشعري بدلاً من الخطابية المنفرة، والمعالجة الناعمة الصبور، بدلاً من جلبة الإيقاع وطنطنة التعبير وقعقعة الصياغة، بدءًا بقصيدته «لحن» في مجموعته الأولى:

«فاضحكي يا جارتي للتعساء
نغّمي صوتك في كل فضاء
وإذا أومض في العتمة مصباح فريد
فاذكري
زيته نور عيوني، وعيون الأصدقاء
ورفاقي طيبون
ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم
ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامة

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد»

وصولاً إلى السطور الأخيرة في ديوانه الأخير «الإبحار في الذاكرة». عندما يقول في تجريدته الثالثة:

«يا رب! يا رب!

أسقيتني حتى إذا ما مشت

كأسك في موطن أسراري

ألزمتني الصمت، وهذا أنا

أغص مخنوقاً بأسراري»

ومن المؤكد أن كثيرين سيعكفون على تأمل هذا الجانب الفكري في إنجاز صلاح عبدالصبور الشعري وتحليله، هذا الجانب الذي يمثل ملمحاً أصيلاً فيه، وبه يتميز ويتفرد ويتفوق على غيره من رواد حركة الشعر الجديد. ومن هنا، كان طبيعياً أن يكون شاعر كالمعري هو الشاعر الأثير ـ من بين شعراء التراث العربي ـ لدى صلاح عبدالصبور، والأقرب إلى قلبه وعقله. كما كان أراجون ـ بالنسبة إليه ـ سيد العشاق في زماننا، فهو عندما قال إنه سيخترع الوردة من أجل حبيبته، لم يخترع الوردة فحسب، بل اخترع عالماً بأسره، كما كان اهتمامه الشديد بقراءة إليوت وترجمة بعض مسرحياته، والكتابة عنه، رمزاً يؤكد التفاته إلى قيمة «إليوت» الفكرية، ومدى قدرته كشاعر على إثارة التفكير والتأمل لدى قرائه ومتذوقيه. كما كان إليوت ـ بالنسبة لشاعرنا ـ مثيراً لفكرة

«القصيدة القناع» من خلال فهم مستنير للرموز والأساطير والموروث الشعبي بشكل عام، وقدرة شعرية فذة على تحليل مادة هذا الموروث إلى عناصرها الأولية من خلال وجهة نظره هو. كما فعل إليوت في قصيدة «الأرض الخراب» عندما جعل من «تيريزياس» رمزاً وشاهداً، ينبض بوعي إليوت ورؤيته الجديدة المغايرة كل المغايرة لرؤية سوفوكليس، من خلال استخدامه لشخصية تيريزياس نفسها.

ولا شك أن هذا الجانب الفكري في تكوين صلاح عبدالصبور، وقراءته وتمثله لشعراء الفكر والوعي والتأمل ـ كإليوت ـ وتحليله لعناصر الموروث الأدبي ومفرداته، كل ذلك كان وراء اندفاعه بأصالة وجسارة إلى خشبة المسرح. بادئاً بمأساة الحلاج، الذي تحول في يدي شاعرنا من مجرد صفحة تراثية إلى صوت عصري يهز ضميرنا، وحضور يستثير فعلنا وتحركنا وتعاطفنا، ويجسد الرمز الإنساني المستمر لشهيد الكلمة عبر كل العصور. هذا الاندفاع الذي أرهصت به قصائد ذات طبيعة درامية لافتة، مثل «الظل والصليب» ـ كما سبق أن أشرنا ـ وقصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»، التي كتبها في عام ١٩٦١ (قبل مسرحية «مأساة الحلاج» بسنة واحدة)، مستغلاً قناع تلك الشخصية المنتزعة من تراث «ألف ليلة وليلة» للحديث عن همومه المعاصرة، التي كانت قضية «الحرية» أبرزها وأشدها التصاقاً بنخاع فكره وإحساسه.

في كتاب «حياتي في الشعر»، الذي يمثل تجربة صلاح عبدالصبور الذاتية كما كتبها، يقول وهو يتحدث عن مسرحية «مأساة الحلاج»:

«لقد جُرجر الحلاج من زهوه إلى حتفه كما حدثنا بنفسه. ولكن ذلك كله ليس إلا بناء وشكلاً. أما القضية التي تطرحها المسرحية فقد كانت قضية خلاص الشخص. فقد كنت أعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا. وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري ازدحاماً مضطرباً. وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟».

ولقد فعل صلاح عبدالصبور الكثير وأنجز الكثير، وإني لأراه ــ وقد رحل في مستهل الخمسين ــ مكتمل النضج والخبرة والوفرة والتمرس كما لو كان في السبعين. وأرى في رحلته الشعرية والفكرية اكتمالاً يصل بين بدء الدائرة وختامها، اكتمالاً ملأ القلب حتى فاض عنه القلب، وملأ العقل حتى أتخم به العقل. وتعلمنا نحن منه الكثير الكثير. وما يزال شعره ــ في دواوينه ــ ينتظر القراءة الجادة المتأملة. وما تزال مسرحياته صوت احتجاج غاضباً نبيلاً يطالب بالوصول إلى الجمهور العريض ليفكر ويتحرك وينفعل. وما يزال وعيه الناضج المستنير نموذجاً للمثقف العصري المكتمل الأدوات والسمات، الواعي لحقيقة دوره ورسالته، صوتاً لعصرنا الشعري[1].

• • •

(١) مجلة «فصول»: الشاعر والكلمة ــ عدد خاص عن الشاعر صلاح عبدالصبور ــ اكتوبر ١٩٨١.

٩ أمل دنقل:
شاعر «اليقين» القومي

في سنوات النكسة وما تلاها، يتوهج شعر أمل دنقل، ويتأكد ارتباطه بوجدان القارىء والمتلقي. وبين أصوات الموجة الثانية من شعراء حركة الشعر الجديد في مصر يصبح صوت أمل أكثرها حدة وبروزاً، وتعرضاً وانكشافاً. ها هو شاعر مصري، يخرج إلى قلب الحلبة في العراء عاري الصدر، يلعن سجّانيه وجزاريه، ويفضح أسباب القهر والهزيمة، ويخز الأتباع والأشياع وخزات ضارية، معرضاً نفسه للتلف، ومحتشداً للمواجهة.

في قلب هذه المواجهة ولد أمل دنقل شاعر الموقف، لذا لم يكن غريباً أن يصبح الكثير من قصائده منشورات سياسية، تتناقلها قطاعات الطلبة والمثقفين وعناصر التحرك والتململ، وينجذب إليها القابعون في جحورهم ـ من الشعراء والمتأدبين ـ بالرغم من وعيهم بأن هذه القصائد تعريهم وتعري مواقفهم وتمسخ ما يكتبونه، ولم تعد الأصوات الغاضبة تبحث عن صوتها الشعري خارج مصر، حيث بطولة الموقف أيسر وأكثر أماناً وأقل تكلفة، ففي رحم مصر نفسها يتخلق الصوت الشعري لجيل الغضب،

وتكتمل ملامحه وسماته بين دوي الرصاص الملاحق للمظاهرات وركلات الأرجل في مطاردات الشوارع والأزقة، وظلام السجون والمعتقلات التي تلتهم الخارجين على النظام، المنادين بالثأر والكرامة والكبرياء.

وبالرغم من اصطناع أمل دنقل لعنوان: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، لشعر هذه الحقبة، إلا أن شعره في جوهره لم يكن بكاء ولا بكائيات. وهذا هو الحد المميز والفارق بين صوته وأصوات الكوكبة الشعرية الأخرى في الساحة. إن قصائده في المواجهة والتصدي ـ هي في حقيقتها ـ امتداد عصري لتقاليد الهجاء السياسي في الشعر العربي. يوم كان الشاعر ـ بحكم الانتماء القومي والغيرة القومية ـ يصطنع لنفسه موقفاً يعبر من خلاله عن الجماعة، ويدعو إلى الاستنفار في مواجهة العدوان والمذلة، ويستنهض ويستصرخ خشية الوقوع في الدنيّة، ويصبح تعبيره الشعري حاداً كالسيف، قاطعاً كلغة البرق والرعد، عارياً ومتجرداً، لا تثقله الزخارف أو المنمنمات، ولا يزحمه التهويل أو التطريز، لكن «عبء» الرسالة القومية هو الذي يثقله، والوعي بفداحة المصير هو الذي يقدحه ويفجره، والضرب على أوتار النخوة والحمية والانتماء هو ما يعنيه في المقام الأول.

وأعتقد أن قصائد أمل الثلاث الكبرى: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» و«الكعكة الحجرية» و«لا تصالح»، في سياقها المتتابع مع حركة الأحداث وتفجر المواقف، وتصاعد المواجهة، هي أوضح أشكال هذا الهجاء القومي، وأكثرها اكتمالاً

من حيث الإحكام الشعري ووضوح النبرة، والقدرة على اعتصار المتلقين ونظمهم في سلك الرؤية الشعرية المحمومة، بكل تداعياتها ودوائرها المركبة والمنداحة.

إن أمل دنقل في سياق هذه القصائد الثلاث ومثيلاتها يستعيد أو يستعير نبرة شاعر القبيلة وشاعر الجماعة في تقليد أصيل من تقاليد الموروث الشعري، الذي كان أمل يستوعبه ويتمثله عن وعي واقتدار، وتستعيده حافظته دوماً بصورة تدعو إلى الدهشة، لكن هذه الخلفية القومية عند أمل ستظل دائماً أحد المفاتيح الرئيسية لفهم عالمه الشعري وأبعاد موقفه الشعري، وسيظل الانتماء القومي لديه ـ في طابعه وروافده العربية ـ محركاً أساسياً نشيطاً وفعالاً، في إنضاج وعيه الشديد بما يدور من حوله، وإكسابه القدرة على رد التفاصيل الصغيرة إلى أصولها في نظام صارم، وتلوين آفاقه المستهدفة بألوان منتسجة من سدى هذا الانتماء ولحمته: في أزهى صوره ومواقفه وأزكى مجاليه وتجلياته، وأنبل شخوصه وأعلامه: من الشعراء والعلماء والرواد والشجعان والمغامرين، هذا الانتماء القومي الذي كان يعيشه أمل ويجسده: دماً أُمويّاً في عروقه، وتطلعاً حضارياً في صميمه، ومعماراً لغوياً في قصائده: هو الذي خلق له هذه الأرض الفسيحة الرحبة التي تدور عليها معاركه وملاحمه، وجعله يتكىء دوماً إلى ما يحس ويؤمن أنه الأبقى والأنقى، وعصمه من السقوط في هوة البكاء ـ عندما كان الجميع ينشجون ـ وأبقاه في منطقة الوخز والتصدي بالهجاء الرفيع، والسخرية النبيلة، والكيّ الموجع بالشعر.

هذا الانتماء القومي عند أمل دنقل، هو نفسه الذي جعل منه شاعراً عميق الانتساب للجذور الأصيلة في شجرة الشعر العربي، ولم يدفع به أبداً بعيداً عن هذا الانتساب، جرياً وراء مجرد جنوح المغامرة أو إغراب المخالفة والمفارقة، أو انزلاقاً وراء موضات الحداثة في التعبير الشعري المعاصر، وهكذا احتفظ أمل ـ داخل عالمه الشعري الشديد المعاصر والأصيل الحساسية ـ بالكلاسيكيات المستمرة والباقية في معمار القصيدة العربية وفي آفاقها التعبيرية وجيشانها الموسيقي. فهو يخضع قصائده لنظام صارم مدروس، ومعاودات ومراجعات مستمرة، قبل أن يدفع بها إلى النشر والدوران، هذا النظام الصارم المحكم هو الذي جعل قصيدته ـ في معظم الأحيان ـ تنجو من الثرثرة وتداعي الإفضاء والبعد عن مركز التوجع وقطب الإشعاع والتأثير، وحفظها من السقوط في برودة النثرية أو جفاف التقرير، ولأنه لم يكن حريصاً على أن يُعدّ من الشعراء طوال النفس، فقد استطاع أن يجعل معظم قصائده مكثفة مركزة، وأن يكون الطابع العام لها دائماً هو الطول المعتدل غير المسترسل، والحجم الذي لا يبدد شحنة الرؤية ووهج التناول، باستثناء قلة من قصائده، طالت نتيجة امتلائها بتعدد الأصوات والحوارات، مما استتبعته التجربة واستلزمه الموقف.

هذه الصيغة الشعرية التي حرص عليها أمل، يكملها حرصه الشديد الواضح على التقطيع الموسيقي وعلى رنين القافية المتواتر ـ بالرغم من أنه يكتب في إطار الشكل الجديد المتحرر من القافية. لكن هذا الجانب الموسيقي البارز الذي هو من صميم تقاليد

القصيدة العربية يظل سمة غالبة على كل شعر أمل.

وهو ينجح في توظيفه دائماً عندما يسكبه من خلال لغة توشك أن تكون بسيطة وعادية، لكنها سرعان ـ في احتشادها الشعري والتركيبي ـ ما تتفجر بالشحنة والدلالة، ثم هو ينجح في الملاءمة بين هذه العناصر الموسيقية واللغوية.

والتصميم الذي يبدعه لقصيدته، تصميم يقوم على توازي الخطوط والمساحات، وتقابل الخيوط والألوان، ومن هنا فإن شعر أمل بعناصره المعمارية والتركيبية ـ يتيح للبنائيين من النقاد فرصة سانحة للكشف عن منطقه وتحليل عالمه وعناصره.

وأمل دنقل في هذه الحالة يقترب كثيراً في نموذجه من الصيغة التي اصطنعها أحمد عبدالمعطي حجازي لنفسه، تصميماً ولغة وهندسة تركيب وموسيقى وإيقاعات، وربما كانت الملامح الأولى لهذه الصيغة قد تشكلت لدى الشاعر العراقي الرائد بدر شاكر السياب، في حرصه على معارضة الكلاسيكية الجهيرة للقصيدة العربية المتوارثة، ومواجهة رنينها الزاعق وخطابيتها المتميزة وإيقاعاتها البارزة، فكان نموذجه الشعري المجدد يقوم في جوهره على المواجهة بالتماثل، من خلال صيغة جديدة وحساسية جديدة دون إغفال لقيم القصيدة العربية في رحلتها المستمرة عبر القرون، لكنها تصبح أكثر نضجاً وعصرية عند حجازي وأمل دنقل.

هذه الصيغة الشعرية «العربية» الهوية والسمات والملامح، والتي هي أشبه ما تكون بالساحة الواسعة التي تنتظم السياب

وحجازي وأمل وآخرين تتضح أكثر بالمقابلة والمخالفة، عندما نضعها في مواجهة صيغ شعرية أخرى حرصت على التملص من أسر الهوية العربية والانتماء القومي، والتظاهر بالإغراب، والاحتفال بحصاد ما طرحته الترجمة في المجال الشعري من صور وتراكيب وأساليب وأبنية، ومحاولة التأثير بعناصر لا تدخل في حساباتها فكرة الإيقاعات الشعرية المتوارثة والمألوفة، ولا فكرة التقفية المتراوحة في سياق القصيدة الحديثة، ومن ثمة يمكن فهم التداعيات التراثية الكثيرة في شعر أمل دنقل على وجه الخصوص واستخدام الشخصية التراثية لديه، فليس الأمر مجرد أقنعة يرتديها الشاعر المعاصر ليقول من خلالها ما يريد أن يقول، ولا هو بالنسبة إليه مجرد بحث عن معادل تراثي، ولا مجرد اهتمام بتقديم تفسير أو تأويل جديد للشخصية أو الموقف، ولكنه في رأيي تعبير عن حُمَيَّا الانتماء إلى هذا التراث القومي، باعتباره الحقيقة الباقية أو اليقين الموجود في الذاكرة والوجدان.

إن ارتباط أمل ــ بعناصر شتى من هذا التراث وترديده لها في شعره ــ دليل على حسه القومي أولاً وأخيراً وعلى وعيه بهذا الانتماء إلى أهم معطيات أمته في تاريخها الطويل.. ألم تتجسد هذه المعطيات في شخوص ومواقف؟

إن الارتباط الصميمي الحميم بها هو العمود الفقري في تمثل أمل دنقل لمعنى الحقيقة العربية والوجود العربي، وهو يرى في مشاهد هذا التراث وشخوصه ومواقفه ــ المضيئة والبارزة ــ وجه

«اليقين» الذي كان يشير إليه الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم ـ شاعر الهجاء السياسي والنفس القومي البعيد ـ عندما يقول للمهجو: «وأنظرنا نخبرك اليقينا»، ثم يكرر هذا «اليقين» ثلاث مرات في معلقته المشهورة التي هي بمثابة النشيد القومي للعصر الجاهلي كله. ومن خلال معلقة عنترة يطالعنا هذا اليقين وقد تسمّى بالحقيقة في الحديث عن «حامي الحقيقة».

أمل دنقل ـ بهذا المعنى ـ هو شاعر البحث المضني عن هذا اليقين القومي، والاستمساك به والاعتصام بحقيقته، ممثلة في أصوات هذا التراث وفي إيحاءاته ودلالاته، وليس استخدامه للشخصية التراثية والموقف التراثي إلا انطلاقاً وراء تجسيد هذا اليقين في عصر التمزق والتشرذم والتهاوي، واليقين عنده يقين موقف ويقين تعبير، وكل موقف يستلزم تعبيره.

وقد كان انتماء أمل التعبيري ـ في صيغته الشعرية انعكاساً طبيعياً لانتمائه القومي كشاعر وإنسان. وظل هذا «اليقين ـ الحقيقة» ملازماً له، بكل عذاباته ومحنه ومعاناته، وكل صراعاته ومواجهاته، تشهد بذلك القصيدة الأخيرة من شعره عندما يقول في قصيدته «الجنوبي» آخر ما كتب:

«ـ هل تريد قليلاً من الصبر؟

ـ لا

فالجنوبي يا سيدي

يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين:
الحقيقة، والأوجه الغائبة»

هذه الحقيقة مقترنة بالأوجه الغائبة هي هذا اليقين الذي ظل محوراً أساسياً في نزوعات أمل وإفضاءاته، وملمحاً رئيسياً في موقفه وانتمائه، والحقيقة لا يفصح عنها إلا كيان راسخ صلد، تتكسر عليه سيرة الأيام وحركة الأحداث، والوجوه الغائبة ليست فقط وجوه من عرفنا وعاشرنا، لكنها وجوه من أحببنا من رموز ونماذج كانت دائماً تجسيداً لطموح، وتحقيقاً لتطلعات[1].

• • •

(١) مجلة «إبداع»، عدد خاص: أمل دنقل، اكتوبر ١٩٨٣.



١٠ يحيى حقي.. في عيد ميلاده السبعين

منذ أسابيع والقاهرة تعيش في مهرجان أدبي كبير لم يدفع إليه أحد ولا خطط له مخططون أو منظمون لكنه جاء بصورة تلقائية عفوية تعبيراً عما يكنه الأدباء والمثقفون والجمهور العريض من حب وتقدير وإكبار للأديب والكاتب الكبير يحيى حقي في مناسبة بلوغه السبعين . .

لعل أروع ما في هذا المهرجان المفعم بالحفاوة والمودة أنه صادر عن قلوب تحب الرجل وتقدر فنه وتعرف له دوره في الحياة الأدبية المعاصرة بعد أن ظل لفترة طويلة الشاب الوحيد من جيل الشيوخ . . بقلبه وفكره . . والسبّاق دائماً إلى رعاية كل المواهب والبذور الجديدة في ود وحفاوة وإخلاص . وبعد أن أصبح سمته الأدبي الراسخ وفنه الأصيل المتمكن علامة على إضافةٍ لها خطرها ومكانتها في الريادة الأدبية والثقافية بوجه عام .

هذا هو يحيى حقي صاحب قنديل أم هاشم ، ودماء وطين ، وخليها على الله ، وخطوات في النقد ، وفجر القصة المصرية ، وصح النوم ، وأم العواجز ، وعنتر وجولييت ، وفكرة فابتسامة ، ودمعة

فابتسامة، وعطر الأحباب، وحقيبة في يد مسافر، وبا ليل يا عين، وأنشودة البساطة، وتعال معي إلى الكونسير، بالإضافة إلى مئات المقالات والأحاديث والمذكرات واليوميات التي لم تجمع بعد بين دفتي كتاب وعدد وفير من الترجمات المختارة لبعض الأعمال العالمية ذات المذاق الخاص والنوعية الخاصة، لذلك لم يكن غريباً ولا مفاجئاً أن يجمع الكثير من النقاد والدارسين على تسمية يحيى حقي باسم الأب الروحي لأدبنا الحديث.

وإذا كان الكثيرون قد كتبوا وتحدثوا وناقشوا أدب يحيى حقي وحقيقة منزلته والفكرية وأبعاد رحلته الأدبية كاتباً وقاصاً وناقداً، ثم عادوا وأكدوا هذا كله بمناسبة عيد ميلاده السبعين، إلا أن يحيى حقي نفسه يتحفنا بتقديم ذكي رائع يقدم من خلاله ترجمة ذاتية له ولرحلته مع الأدب والفن لتكون هذه السيرة الذاتية مقدمة للطبعة الجديدة الكاملة لمؤلفاته التي تزمع نشرها الهيئة العامة للكتاب في مناسبة بلوغه السبعين[١].

لنستمع أولاً إلى صوت يحيى حقي فهو أعرف الناس بحقيقته وأبعاد عالمه، ومراحل تجربته:

ـ إنني ممن يدخلون معبد الفن من أشد أبوابه ضيقاً وعسراً وليست هذه الشرارة بزوارة لهذا كنت من المقلين. أسمعهم يعيبون هذا عليّ كأنهم يطلبون مني أن أكون من المدلّسين. . يكفيني الصدق.

---

(١) بدأ نشر هذه الطبعة الجديدة بالفعل للأعمال الكاملة منذ سنوات وصدر منها حتى الآن عشرة أجزاء من قنديل أم هاشم حتى أم العواجز.

ـ إن عمري القصير الغنيّ ـ وهو مجموع لحظات خاطفة عابرة قد جاوز نصف قرن، وأحمد الله على ذلك، لأن هذا الطول قد أتاح لي أن أشهد في نفسي تحولاً عجيباً ولولاه لما شهدته.

كانت الذات تندلق على الموضوع في مطلع هذا العصر. هذا الاندلاق سهل وله فرحة واسترضاء للأنانية. وكنت أشعر بشيء من الضيق دون أن أعرف سببه على وجه اليقين. . سببه أنني كنت خاضعاً لبداية لا بد منها، إنها مرحلة ستمر ولكن متى وكيف. إنها حموة الموسى.

ـ ثم يفصح يحيى حقي بكل إخلاصه وصدقه ـ عن هذا الاعتراف الخطير:

«وبدأ التحول شيئاً فشيئاً حتى تم أواخر عمري. أصبحت الآن أحس إحساساً واضحاً قوياً أنني لست إلا بوقاً لا قيمة له في ذاته ولكن قيمته أن إرادة لا ندري سرها قد اختارته لكي تهمس منه على تقطع سليقة اللغة والتراث مختلطة بأشجان الإنسان منذ أعز أجدادي ـ ساكن الكهوف ـ حتى اليوم. أشجان الإنسان أولاً ـ في علاقة روحه بربه، نسيانه لها ـ كما قال هو في كتاب ـ أشد عذاب تتوجع له وتئن بالكون: أين وكيف ينسلك في نظامه يدخل حانته بالقدر: بين الثورة عليه والرضاء به.

ـ وعندما يجيء دور الحديث عن الجهد الذي قام به يحيى حقي ورفاقه من جيل الرواد لكي يلدوا القصة العربية المعاصرة بمفهومها العصري المتطور تشتد حرارة كلماته ويزيد إيقاع نبراته

نبضاً وتدفقاً ويقول: كان علينا في فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح حريص على ماله أشد الحرص تشتد قبضته على أسلوب المقامات أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمصة الشفاه، أسلوب الواوات والفاءات والثمات والمعذلكات (مع ذلك) والرغمذات (رغم ذلك) واللا جرمات (لا جرم) والبيدأنات (بيد أن) واللا سيمات (لا سيما) أسلوب الحدوتة التي لا يقصد بها إلا التسلية.

كنا نريد أن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوباً يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوروبا شرقها وغربها ولا أتحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هو في المقام الأول تطور أسلوبي.

لكن تجربة يحيى حقي العظيمة مع اللغة لا بد لها من وقفة داخل سياق هذه الترجمة الذاتية التي يقوم بها من الداخل؛ إن السمة الأولى ليحيى حقي كأديب كبير هي أنه صاحب أسلوب يتميز به وينفرد، أسلوب من ابتكاره وخلقه ونحته ومعاناته وصراعاته مع لغة الآخرين وطرائق تعبيرهم. ولذلك فلم يكن غريباً أن يصيح ذات يوم: «لتمت كل القصص التي كتبتها، لتمت كل المقالات والدرامات التي نشرتها، ولكن ليبق شيء واحد فقط أعتز به وأدعو له، ذلك هو دعوتي إلى أسلوب جديد».

ومما زاد من المشقة والعسر في الخطوات الأولى أن القصة لم تكن قد أفلحت بعد في أن تسمي لنا أشياء نلمسها بأيدينا

أو أفكاراً محررة تطوف بعقولنا أو ظلال عواطف تلم بقلوبنا. وإذا صدقنا عدداً غير قليل من المستشرقين لاعتقدنا أن هذه المشقة لم تكن بمرحلة البداية وحدها، بل هي ممتدة لأنها ناجمة من خصائص الأسلوب العربي فهم يصفونه بأنه أسلوب يسير على خط أفقي مستقيم، سطح ولا عمق لا يتركب منه بناء شيئاً فشيئاً. إنه دلق البضاعة كلها دفعة واحدة أمام الزبون، إنه ـ كما في مآدبنا ـ وضع جميع الأطباق على المائدة في رتل متلاصق قبل جلوس الضيوف فالذي ينبغي أن يؤكل ساخناً يؤكل بارداً ويزعمون أن أسلوب اللغات الغربية ـ وبالأخص الانجليزية والفرنسية هو أسلوب يشبه عمل فنان يرسم لوحة، إنه يبنيها خطاً خطاً ولمسة بعد لمسة من فرشاته ناظراً طوال الوقت إلى التناسب والشكل التركيبي للوحة، وموضع كل خط وكل لمسة فيه، بل إنهم يذهبون إلى حد تفضيل الجملة الاسمية ـ وهي من خصائص لغاتهم على الجملة الفعلية ـ وهي من خصائص العربية. وكلّ هذا كذب في كذب وحماقة ليس بعدها حماقة؛ فليست اللغة كائناً مستقلاً عن الفكر الذي يقودها. فحين يلزم الفكر المستخدم العربية ما ينبغي لكل فكر من وضوح وبعد وجد وعمق فإن لغتنا الفصحى لن تكون أقل قدرة على الأداء من لغات هؤلاء المستشرقين الأجلاء، فالعيب ليس في اللغة، بل فينا نحن أنفسنا.

وتسارع مجلة الثقافة القاهرية إلى الاحتفال بيحيى حقي وتصدر في هذه المناسبة عدداً خاصاً ممتازاً عنه لعله أفضل ما أصدرته من أعداد على الإطلاق منذ صدورها، ويحتشد من خلال

هذا العدد للكتابة عن يحيى حقي كثير من الأدباء والمتأدبين بعضهم من أبناء جيله ورفاق مسيرته كفتحي رضوان ومحمد عبدالغني حسن وبعضهم من محبيه وعارفي فضله كيوسف الشاروني ود. نعيم عطية ويوسف السباعي والبعض من الدارسين الجامعيين ومن تلامذته على السواء كسعد عبدالعزيز ود. حمدي السكوت ومحمد جبريل وسمير وهبي وفتحي سلامة.

يقول عنه يوسف السباعي في افتتاحية هذا العدد الخاص من مجلة الثقافة:

«إن يحيى حقي إنسان وفنان، هو فنان جاد يحتشد لفنه بكل طاقاته الإبداعية والروحية والفكرية، وهو من القلائل الذين يجيدون انتقاء الكلمة المشعة لتؤدي دورها المرهف في سياق العمل الفني؛ وهو من الكتاب الذين تشيع في أسلوبهم روح الدعابة اللاذعة النفاذة وتحس في أعماله الروح المصري الأصيل. ولعل من أكبر مميزات يحيى حقي الفنان أنه يحمل قلب طفل يفرح لبسائط الحياة ولا تستعبده تعقيداتها وتقاليدها، فهو لا يزال حتى الآن يمشي على قدميه في الشوارع والطرقات يتأمل صراع الأهواء والنزوات وكأنه يستمد من هذا المعترك الصاخب مادة فنه الساحر؛ وهو شغوف بالطبيعة أيضاً يلقي بنفسه بين أحضانها ويصافحها في كل مكان: على النيل أو بين الأشجار والأزهار أو فوق التلال.

ومن أبرز الدراسات التي تضمنها هذا العدد الخاص عن

يحيى حقي الدراسة التي كتبها منذ عامين الدكتور شارل فيال بالفرنسية والتي ترجمها إلى العربية سمير وهبي وتتناول الدعابة عند يحيى حقي ويقول فيها:

«الدعابة في أدب يحيى حقي هي إحدى السمات البارزة في أسلوبه مثل ألفاظه الموحية وتشبيهاته الدقيقة التي ينبغي أن يتوقف عندها كل مؤرخ وكل ناقد؛ فأعماله جميعها مُطعّمة أي مزخرفة بعبارات وجمل قصيرة تنبض بالغرابة والضحك. وهو يؤكد أنه سمع بعضها فأتى بها إلينا دون أن يغير منها حرفاً. ومن المخاطرة بمكان أن نحاول تحليل «ميكانزم» الضحك. أردنا فقط أن نبين أن يحيى حقي لا يحاول تطبيق الوصفات المأثورة مثل اختيار الموضوعات والبحث عن النكتة بقدر ما يترك قلمة حراً على سجيته. إنه يشترك مع شارلي شابلن الذي يماثله في الشكل في أنهما يضعان أنفهما تحت ضوء النقد الذاتي بطيبة قلب الطفل في حين أن سخرية المازني لاذعة كما أنه يجرُّنا دائماً معه في رحلة مليئة بالمفاجآت غير المتوقعة؛ وهو ينظر إلى العالم نظرة طفل شقي ملأت الدهشة قلبه؛ ويسلي القارىء بخبرة الرجل الذي يمقت كل الأساليب الجاهزة، ذلك النوع من الأدب الذي فضحه توفيق الحكيم. وفنه عويص عن قصد لأنه يبحث فيه عن الدقة الفائقة إلا أنه ينبض أساساً بالرقة والشاعرية.

ويحدث أحياناً أن طبيعته تتحول إلى لؤم، وأنَّ ضربة يده الخفيفة تؤلم إلا أن قلبه بالتأكيد لا يعرف الإساءة أو الشر؛ ذلك لأنه

يحب الحياة ومن أجل سعادة القارىء نجد أن فرحة الحياة عنده تختلط بنشوة الكتابة».

لكن ما كتب عن يحيى حقي في مناسبة بلوغه السبعين لم يكن كله من باب الثناء والمدح بالجملة والإطراء بلا حساب.. لقد كانت هناك وجهة نظر أخرى ناقدة أكثر منها مجاملة، تحاول أن تضع يدها على سلبيات أدب يحيى حقي وأن تقدم الوجه الآخر من الصورة. وصاحب هذه المحاولة الجريئة هو الناقد الكاتب أحمد عباس صالح، يقول في مستهل دراسته التي نشرتها له صحيفة الجمهورية:

ـ إن بلاغة يحيى حقي المتميزة والتي يعتبرها هو أهم منجزاته ليست في اقتصاره على الألفاظ اللافتة للنظر ولا في دقة عباراته وصياغتها المحددة، بل في تلك الطريقة التي نجحت في أن تجعل صلته بقارئه صلة حميمة تقوم على الإفضاء من جانبه كما لو كان يلقي بهمومه أمام صديق؛ وهي طريقة صعبة وآسرة اقتضت منه كل تلك الغربلة الذكية التي يختار بها ألفاظه ويبني بها جمله لأن للفن شروطه وأدواته.

ثم يصل أحمد عباس صالح إلى بيت القصيد في نقده لأدب يحيى حقي فيقول:

ـ ويحيى حقي لم يكن كاتباً يثير الزوابع ولكنه كان وما يزال يوحي بأنه سيلمس مع قارئه الأسرار الدفينة لحياتنا؛ إلا أنه لأمر ما يعدل وهو على الأبواب؛ فهو بملاحظته الثاقبة وثقافته الواسعة

وعقله القادر على التحليل والاستنتاج يوحي بأنه سيدخل بنا في المناطق الممنوعة والصعبة، وكثيراً ما يحوم حولها مالكاً لكل القدرات المطلوبة، هامساً بطريقته في الإفضاء ومع ذلك يتوقف هذا كله أو يفجؤنا بموقف آخر تماماً.

ثم يقول: أذكر عند قراءتي لقنديل أم هاشم، أنني توقفت طويلاً عند النهاية وهي حالة تتكرر دائماً مع أعمال يحيى حقي كلها، هناك الإحباط الذي يطارد معنويات الكاتب، ويطارد أبطاله وفكره أيضاً. لقد كان يحيى حقي يبحث في أدبه عن الناس الشرقيين في شعب مصر ولم يبحث عنهم في القصور ولا في المكاتب فقد كان يعلم أن هذه قشرة سطحية، بل بحث عنهم في الأحياء الشعبية وفي الريف البعيد، في عمارة المساجد، وفي الطرز الباقية للعمارة القديمة، وفي قاع الحياة اليومية لمجتمعه، وبالطبع كانت الإجابة في غير صالحه لأن طريقة البحث طريقة غير تاريخية، غير ديناميكية.

وليس بطل «قنديل أم هاشم» هو وحده الذي ترك المنهج العلمي في اكتشافه المرض وعلاجه واتجه إلى زيت قنديل أم هاشم بل غالبية أبطاله، فدائماً هناك أصالة قديمة تتدهور، أسرة عريقة تنحل تدريجياً بفعل زمن أسطوري ومنطق حتمي شبه بيولوجي، ولم يبق إلا التقاط تلك المأساة الحزينة، اكتشاف لحظة التدهور والتداعي، لحظة التحول إلى مسوخ.

على أن يحيى حقي كان في وصفه وفي ملاحظاته صادقاً

وعميقاً، وكان في حزنه وتصوفه متأثراً جداً إلى درجة أنه ينقلك إلى الطرف الآخر مباشرة، إلى التحدي وإلى الإيمان بأن هذا كله على الرغم من كل اليأس أو بسبب كل اليأس، من الممكن تغييره فضلاً عن ضرورة تغييره.

الشيء الذي ينساه الكثيرون وهم يتحدثون عن يحيى حقي أن له نثراً شعرياً يفوق الشعر في قدرته على التحليق وفي امتلائه بالموسيقى الداخلية وفي رهافة التعبير وتفجره بالصور والخيال والشجن المكثف، وأوضح مثال عليه مقطوعته الطويلة «بيني وبينك» التي تشتمل على ثلاث وثلاثين فقرة بعدد حبات المسبحة صاغها في أسلوب مركز حار متوهج وداعاً لقصة حب عاثرة غابرة يقول يحيى حقي في مستهلها:

كم من مرة قطعت فيها هذا الطريق معك، ذراعك في ذراعي فما شعرت أطويل طريقنا أم قصير؟ أفي يومنا المسير أم في غد لم يأت بعد؟ أم هو في ماضٍ من العمر قد ولى وفات.

كان الطريق هو الذي يقبل إليَّ؛ يأخذ بيدي ويريني اتصاله بالأفق، بالسماء، بالأفلاك؛ على جانبيه دور هادئة المأوى كصدور الحاضنات، ويمر بنا أناس كل منهم شعاع من نور الله.

أما الآن بعد اختفائك فهذا الطريق بعينه أقطعه وحدي فلا ينتهي، المسير سخرة والأفق قيد، والسماء غطاء والنجوم ترمق الأرض شزراً، الدور سجون والناس أطياف ذاهلة لا تدري ما القدر وإن شكت كفرت.

ـ ثم يقول في منتصف هذه القصيدة النثرية البالغة العذوبة والرهافة والصدق: أشعر أننا وحدنا في هذا العالم. . تناسينا الأفلاك والنجوم، نسينا الليل، نسينا الناس، وكأن في نسيانها أكبر اللذة والسعادة.

أما اليوم بعد اختفائك فأسير والأفلاك والنجوم لم تتغير والليل يغمض الطرف والناس هم هم، فأجد في نسيانها أكبر الألم والعذاب.

ـ وفي ختامها يقول: الآن أذكر والآن فهمت.

في صباح اليوم الذي اختفيت فيه، كنت أجول في خان الخليلي فنادتني من سجنها الزجاجي مسبحة جميلة وأشارت إليّ أن خذني معك. تناولتها بود وانعقدت بيننا منذ اللمسة الأولى أواصر صادقة وثقت أنها ستدوم. تساقط حباتها كقطرات الماء على الغدير، حديثها الخافت إليَّ عن الألفة بين القلوب في عالم الوحدة، عن الطمأنينة في اللقاء المقسوم وإن طال الغياب، عن الوجل من الفراق المحتوم رغم اللقاء.

عدتُ بها إلى عشنا فلم أكد أدخله حتى انقطع من حيث لا أدري خيطها وتناثرت حباتها، أهو نذير أم شيطان يغار؟ جثوت على الأرض وجمعت حباتها وعددتها فإذ هي تنقص حبّة، دسست يدي ونبشت بأظافري تحت المقاعد والسجاد ولكن عبثاً. فحزنت وأسفت. قد تسألين أكل هذا العناء من أجل حبة واحدة صغيرة

وفي يدك منها عشرات؟ فأجيبك: هكذا مسبحتي، لا يحيا جمالها إلا بهذه الحبة الواحدة الصغيرة التائهة.

يكاد صوته الآن يصل إلى سمعي؛ صوت الأب الروحي لأدبنا الحديث يحيى حقي ساخراً معاتباً مداعباً يهمس بكلماته التي استهل بها سيرته الذاتية وهو يقول:

«مطلوب مني أن أكتب هنا سيرتي الذاتية.. التحدث عن النفس؟ يا لها من لذة ساحرة تواضعها زائف.. يا له من ملل فظيع يستحب معه الانتحار».

وتحية له.. تحية إكبار وإجلال وحب في عيد ميلاده السبعين[1].

• • •

(١) مجلة «الدوحة»، مارس ١٩٧٥.

١١ مع مترجم الكوميديا الالهية!

في اليوم الذي رحل فيه عن عالمنا عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين رحل عن عالمنا أيضاً الأديب الدكتور حسن عثمان مترجم الكوميديا الإلهية بأجزائها الثلاثة «الجحيم والمطهر والفردوس» لشاعر إيطاليا العظيم ورائد عصر النهضة الأوروبية دانتي.

وهكذا صدق فيه قول شوقي وهو يرثي مصطفى لطفي المنفلوطي:

اخترت يوم الهول يوم وداع
ونعاك في عصف الرياح الناعي

لأن المنفلوطي توفي في اليوم الذي تم فيه إطلاق الرصاص على زعيم الأمة سعد زغلول في محاولة لاغتياله، فكان الجميع مشغولين بهذا الحدث الجسيم عن الاهتمام بجنازة المنفلوطي. حقاً لقد حجب رحيل طه حسين الأنظار عن الالتفات إلى الرحيل المفاجىء لهذا الأديب العالم والمترجم القدير الذي أضاف إلى المكتبة العربية مجموعة من كنوز التراث الإنساني في الأدب والفكر.

ولقد بذل الدكتور حسن عثمان جهوداً مضنية وقام بدراسات جديدة وعميقة في سبيل ترجمة الكوميديا الإلهية استغرقت أكثر من عشرين سنة فكان جديراً بجائزة الدولة التشجيعية عن هذه الترجمة عام ١٩٦٦، وجاء هذا التقدير متوجاً لما سبق أن حازه المترجم من جوائز في المجالين المحلي والدولي على السواء، فقد سبق أن نال تقدير لجنة جوائز الدولة عام ١٩٤٩، عن كتاب سافونا رولا: الراهب الثائر، وأهدته الحكومة الإيطالية ميدالية ذهبية تقديراً لجهده المخلص في دراسة دانتي وترجمته عام ١٩٦٢، كما نال تقدير اللجنة الدولية لوحدة الثقافة وعالميتها عن دراسة وترجمة الجحيم والمطهر من الكوميديا الإلهية ومنحته ميدالية ذهبية في الكامبو دوليو مكان تكريم العظماء في روما، عام ١٩٦٥، مع اثنين آخرين فقط من جميع أنحاء العالم من المبرِّزين في الدراسات الدانتية وهما: أندريه بيزار عضو الأكاديمية الفرنسية وسيوكي توجامي الأستاذ والمؤلف الياباني مع تكليفه بالتحدث أثناء الاحتفال باسم العالم العربي عن دانتي وبيان الإشارات الدانتية في مؤلفاته وفي الكوميديا الإلهية خاصة.

قبل رحيله عن عالمنا بأيام قليلة كنت أجلس إليه أناقش معه بعض قضايانا الثقافية والأدبية. وكان سؤالي الأول له عن العمل الأدبي الذي يشغله الآن، فأجابني أنه عاكف طوال الفترة الأخيرة على ترجمة أشعار دانتي الغنائية وهي تمثل شعره الذي قاله في يفاعته وشبابه محباً عاشقاً مفتوناً، وأنه قطع شوطاً كبيراً في ترجمتها والتعليق عليها وتحقيقها وعمل هوامشها تماماً كما فعل في الكوميديا

الإلهية. وأنه يقدر لهذا العمل الشعري الجليل أن يخرج إلى الناس خلال العام القادم.

ثم سألته عن بداية تعرفه على «دانتي» شاعر إيطاليا الأعظم وسبب اهتمامه بترجمة الكوميديا الإلهية على وجه الخصوص وكيف كرس من حياته عشرين عاماً متصلة قضاها في الدراسة والتأمل والترجمة، ثم العدول عن الترجمة إلى ترجمتها مرة ثالثة، وكيف كان يقسو على نفسه فيسافر إلى كل مكان تنقل فيه دانتي وعاش وأحب حتى يصدر في ترجمته لكلمات دانتي عن الصدق كله والمعرفة كلها، بل وكيف كان يستمع إلى الموسيقى التي استمع إليها دانتي وذكرها في ثنايا «أشعاره» لعله يجد فيها تفسيراً لكلمات دانتي ومعانيها الغامضة والخفية.

وكان هو يجيبني باسماً: «لقد سجلت هذا كله في تصديري لترجمة الجحيم ـ الجزء الأول من الكوميديا ـ فارجع إليه إذا شئت ولكن دعني الآن أبوح لك بسر عظيم، لقد ترجمت الكوميديا الإلهية ثلاث مرات: في المرة الأولى كنت حريصاً كل الحرص على النص الأصلي، فترجمته ترجمة حرفية لم تفلت مني كلمة أو إشارة أو تعبير، ثم قرأتها بعد ذلك فوجدتها خالية من الروح مع التزامها بالدقة فأعدت ترجمتها مرة ثانية وقد حرصت على أن تكون ترجمتي هذه المرة ترجمة أدبية شاعرية حتى وإن لم تلتزم في بعض الأحيان بالنص الحرفي. كنت حريصاً على الشعر فتجاوزت قليلاً عن النص. وعدت لأراجع الترجمة من جديد فلم أرض عنها أيضاً. لقد كنت في الترجمة الأولى حريصاً على النص الحرفي، وفي المرة الثانية كنت

حريصاً على الشاعرية والجمال والروح، إذن فلا بد من ترجمة ثالثة أجمع فيها بين الأمرين وأزاوج بين النص وروح النص وهكذا كانت ترجمتي للكوميديا الإلهية رحلة حياة استغرقت من عمري عشرين عاماً متصلة.

وعدت إلى التصدير الذي وضعه الدكتور حسن عثمان في مقدمة ترجمته للجحيم، الجزء الأول من الكوميديا الإلهية، أبحث عن إجابات لأسئلتي التي لم يجب عليها وطواه الموت المفاجىء قبل أن يجيب فوجدته يقول:

ترجع بداية معرفتي بدانتي وآثاره إلى سنة ١٩٣٤، حينما كنت أدرس في إيطاليا اللغة والأدب والفن والسياسة والتاريخ، وكانت شخصيـة دانتي من أهم الشخصيات التي أثـارت إعجابي واهتمامي. وكنا نجتمع كرفاق في قاعة الدرس وخارجها لدراسة بعض آثاره وتذوقها، كنا من جنسيات وأمم مختلفة.. من انجلترا وفرنسا وألمانيا وسويسـرا ورومانيا وتركيا وأميركا واليابان ومصر. ومنذ ذلك الوقت أخذت أقرأ له وعنه قليلاً وكثيراً، وأخذت أقترب منه وأبتعد عنه لكي أعود إليه حسب الشواغل من الظروف. وفكرت سنة ١٩٤١ في أن أضع كتاباً عاماً يصور حياته ومؤلفاته ولكني وجدت الأمر غير هين فأرجأت ذلك للمستقبل وأنا غير حريص على أن أتعجل الكتابة حتى أستزيد من الدرس والتحصيل. ومضيت في عملي وتوليت تدريس بعض نواح من دانتي في نطاق مناهج أوسع في كلية الآداب بجامعة الاسكندرية تارة وفي كلية الآداب بجامعة القاهرة تارة أخرى فيما بين عامي ١٩٤٢ و ١٩٥٠، وقمت بتدريس

شيء عنه في مدرسة الألسن بالقاهرة سنة ١٩٥٣، ونشرت بعض مقالات عن دانتي وعن بعض شخصيات الجحيم مع ترجمة بعض أبياتها فيها بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٠؛ وكنت أنوي المضيّ في كتابة مثل هذه المقالات والترجمات التي تتناول بعض شخصيات الكوميديا لأجمعها أخيراً في كتاب ولكني عدلت عن ذلك حينما قوي مني العزم فاتجهت إلى ترجمة الجحيم كلها لدوافع عملية وأدبية وشخصية شحذتني جميعاً إلى ارتياد هذا الميدان الخصيب؛ وتزودت ببعض أدوات البحث وارتحلت ولا زلت أرتحل إلى المواطن التي عاش فيها دانتي أو التي أجد له فيها وعنه بعض المصادر والمراجع والصور والرسوم والألحان الموسيقية لكي أتعلم وأفهم وأتأمل. ووجدت في ذلك كله معتصماً آمناً ومتعة عظيمة وثروة لا تقدر. ثم يقول عن دانتي:

معلوماتنا عن حياة دانتي قليلة وتواجهنا فيها فجوات ومتناقضات. وقد خلق بعض الكتاب حوله جواً من الخيال والقصص وتعسف بعضهم في دراسته، ولكن هناك من حاول فهمه على حقيقته أو ما يقرب منها ووصل بقدر المستطاع إلى دانتي الحي الواقعي.

ولد دانتي في فلورنسا في أواخر مايو عام ١٢٦٥؛ ومن معاني اسمه: حامل الجناح الباقي على الزمن. وهو ينتمي إلى أسرة يقال إنها تنحدر من أصل روماني نبيل وتدعى أسرة اليزي التي ترجع إلى عهد يوليوس قيصر.

أحب دانتي في سن التاسعة بياتريتشي ابنة فولكو يوريتناي من أثرياء فلورنسا ويقال إنه رآها بعدئذ في سن الثامنة عشرة وربما شاهدها في بعض أماكن من فلورنسا في حديقة أو كنيسة أو في بعض الحفلات؛ وتزوجت بياتريتشي سيمون دي باردي الثري، ثم ماتت في شرخ الصبا فحزن دانتي لموتها حتى مرض.

يقول بوكاتشو إن دانتي كان ذا وجه طويل، وجبهة عريضة، وأنف أقنى، وعينين لامعتين واسعتين، وذقن مدبب، وكانت شفته السفلى أبرز قليلاً من العليا، وكان أسود الشعر، أسمر اللون، متوسط القامة، وكان في مشيته وقار واتزان، وفي مظهره رقة وعذوبة وتبدو عليه علائم الحزن والتفكير والتأمل. وإذا درسنا شخصية دانتي وجدناه رجلاً متعدد الجوانب تبدو فيها أمارات التعارض: كان يدرس ويغني ويعزف الموسيقى ويرسم ويقول الشعر ويشتغل بالسياسة ويتمتع بالحياة ويزهد فيها ويبدو خجولاً صامتاً ومع ذلك فهو جريء شجاع لا يرهب شيئاً.

كان الحب عند دانتي هو الحياة وما حياة شاعر بغير حب؟ وكان أهم حب عنده هو حب بياتريتشي وموضع الكلام عنها في الفردوس الأرضي من «المطهر» وفي الفردوس. ولكن بياتريتشي لم تستطع أن تشارك دانتي في شعوره، بل سخرت من صدقه وتقولت عليه مع أترابها وبدت له بياتريتشي في حياة المنفى كنجمة الصبح في صحراء الحياة. ولقد بلغ حب دانتي لها حد الإعجاز وفجر فيه ينابيع الشعر والفن؛ وهي عنده امرأة ناضجة مكتملة كما

أنها مصدر الوحي والإلهام، وهي تطهر نفسه من الأدران وتجعله قادراً على رؤية الله وتحيله إلى عابد متصوف عاشق يقترب من الحبيب الأول.

وكان دانتي صاحب إحساس مرهف جعله شديد التأثر قادراً على البكاء حتى يفقد الوعي. وكانت له غرفة يسميها غرفة الدموع ويقول إن البكاء يجعله هشاً متهالكاً حتى لا يكاد يعرفه أحد. ومن فرط الحزن يتحرك رأسه كأنه شيء ثقيل لا حياة فيه وتتعب عيناه من البكاء حتى تعجزا عن البكاء.

بكى دانتي عندما أحب بياتريتشي وبكى عندما فقدها سريعاً، وعندما تقدم في السن لم ينقطع عن البكاء فكان يبكي في كهولته أحياناً كما كان يبكي وهو طفل. بكى عندما أهين شرفه وعندما جاع وطلب المأوى وعندما عجز عن تحقيق أمانيه. وبكى عندما كتب «الكوميديا» وبكى عندما شارك المعذبين آلامهم في «الجحيم» وبكى عندما عاتبته بياتريتشي في «المطهر» وبكى عندما سمع غناء الملائكة في «الفردوس»، واستخدم دانتي حساسيته المرهفة ودموعه المنهمرة في خلق «الكوميديا».

والبكاء ميزة ونعمة ولا يمكن أن يكون البكاء غير جدير بالعظماء ولكن ما أقسى بكاء الرجل المتكبر.

وعن العلاقة بين الكوميديا الإلهية والتراث العربي الإسلامي يقول الدكتور حسن عثمان:

في أثناء القرن الحالي درس بعض المستشرقين مسألة العلاقة بين «الكوميديا» لدانتي والتراث الإسلامي. ومن الأمثلة على ذلك ميجويل بلاثيوس المستشرق الاسباني الذي وضع سنة ١٩١٩ كتاباً بالاسبانية عن «العلم الإسلامي لما بعد الحياة في الكوميديا الإلهية»، ثم وضع له ملخصاً بالاسبانية ترجم إلى الانجليزية. درس هذا العالم موضوعه نحو عشرين سنة ووازن بين كوميديا دانتي ومؤلفات بعض متصوفي الإسلام مثل محيي الدين بن عربي ورسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي، وكتابات المحدثين والمفسرين وبعض صور الإسراء والمعراج النبوي، وتكلم عن أوجه الشبه في عوالم «الجحيم والمطهر والفردوس» وقال بلاثيوس إنه من المحتمل أن برونيتو لايتي أستاذ دانتي وصديقه ـ الذي انتقل بين قشتالة وفلورنسا قد حمل إلى دانتي بعض المعلومات الشفوية أو الخطية عن وصف الإسلام والمسلمين للحياة الأخرى. وقد أثارت نظريته مناقشات في الجو العلمي وأيده بعض الباحثين وعارضه آخرون.

ثم يقول: تمثل «الجحيم» الشباب الحر الطليق المتكبر الثائر وتصور الفطرة والغرائز الإنسانية لإشباع ميولها وهي الخطيئة والعذاب والمأساة والحياة الدنيا. ويمثل «المطهر» التجربة والنضج والفكر والتوبة والتفكير والتطهر والأمل. ويصور «الفردوس» الكهولة والطهارة والصفاء والحرية والخلاص والنور الإلهي. والكوميديا كلها مرآة الحياة وقصيدة الإنسانية الكبرى وهي فن رفيع يهدف إلى تغيير الإنسان وإصلاح المجتمع.

ولقد قصد دانتي أن يجعل منها بداية لعصر جديد، وكأنه أراد بذلك أن يضع كتاباً مقدساً يهدي البشر سواء السبيل. وبدأ فيها دانتي كأنه أورفيوس جديد لعالم جديد.

وعن ترجمة الكوميديا يقول الدكتور حسن عثمان:

ليست ترجمة الكوميديا هي الكوميديا ذاتها، ولا يمكن أن تؤدي الترجمات ما أراد دانتي التعبير عنه تماماً. وقد أعرب دانتي نفسه عن عدم اعتداده بترجمة الشعر التي تضيع موسيقاه ونغمه ومع ذلك فقد عكف كثير من الدارسين على نقل الكوميديا إلى لغاتهم لتشرك أكبر عدد ممكن في تذوق المعنى والهدف الذي قصد إليه دانتي.

ولقد اعتمدت في ترجمتها على عدة طبعات إيطالية لأن دانتي لم يترك من الكوميديا نسخة واحدة بخط يده. وترجع أقدم نسخة خطية، إلى نحو أربع عشرة أو خمس عشرة سنة بعد وفاته (١٣٣٥ أو ١٣٣٦). ولذلك فقد اعتمدت على ثلاث طبعات إيطالية رئيسية: طبعة الجمعية الدانتية الإيطالية وجعلت لها المقام الأول وطبعة أكسفورد وطبعة ماريو كاريلا. كما رجعت إلى طبعات إيطالية أخرى نشرها بعض المختصين في الدراسات الدانتية. وكذلك رجعت إلى بعض الترجمات الانجليزية والأميركية والفرنسية شعراً ونثراً للاستئناس بطريقتها في التغلب على صعوبات الترجمة كما اطلعت على الترجمتين العربيتين السابقتين للكوميديا والجحيم (ترجمة عبود أبو راشد وترجمة أمين أبو شعر). وقد مر عملي في هذه الترجمة بأكثر من دور. حاولت أولاً أن أكون قريباً من النص الإيطالي، ثم

حاولت القيام ببعض التصرف، ثم رجعت إلى الاقتراب من النص الإيطالي ولم أتصرف إلا في أضيق الحدود وأشرت إلى ذلك غالباً في الحواشي.

هذه هي قصة هذه الترجمة الرائدة التي قام بها الدكتور حسن عثمان لملحمة العصور الوسطى وجوهرتها الأدبية «الكوميديا الإلهية» لدانتي.

ولسوف يبقى اسم هذا المترجم العظيم في اللغة العربية ما بقي اسم دانتي في اللغة الإيطالية بفضل ما بذله المترجم العربي من جهد صادق ودراسة متأنية وبحث مستفيض في صبر وأناة وإنكار ذات خلال سنوات طويلة لا تقل عن نصف عمره إلا قليلاً، حتى تمكن من نقل هذا الأثر الإيطالي الخالد في أحسن صورة وأدق تعبير وأشمل بيان، للناطقين بالضاد في كل أنحاء الوطن العربي[1].

• • •

---

(١) مجلة «الدوحة»، يناير ١٩٧٤.

١٢ نـــداءات.. إلى الشباب العربـي

أنت شاب.. لأنك تحيا بعمق، وتؤدي دورك في الحياة بنشاط وتنظر إلى مستقبلك في ثقة. أنت شاب.. لأنك تعلم أن الروح لم تخلق لكي تهزم وتنهار، بل لكي تحقق لنفسها الغلبة والانتصار، أنت شاب.. لأنك تعلم أن في يدك أنت يكمن سر روحك إذ أنك وحدك الذي تستطيع أن تعيد إليها حماستها وحيويتها مهما تقدم بك العمر. أنت شاب لأنك تهتف مع الشاعر اليوناني قائلاً: إن من تحبه السماء يبقى شاباً حتى يوم الممات.

ولكنك شاب عربـي يحيا في مناخ حياتي معين ويجتاز مع أمته حقبة خطيرة من حقب التاريخ العربـي في الربع الأخير من القرن العشرين، صحيح أن الشباب قد لا يحمل وحده مسؤولية الهزيمة، وصحيح أيضاً أنه قد لا يكون صاحب اليد الطولى في أزمة المجتمع العربـي المعاصر، ولكنه بلا شك صانع التاريخ، ودعامة كل تغيير اجتماعي مقبل. إننا نعلق عليه كل الآمال لأنه يمثل في نظرنا الإمكانات الكبرى الراقدة في أحضان هذا المجتمع العربـي الكبير ونحن حين ندعو إلى المزيد من الجهد والعمل والإنتاج فإنما نخاطبه

باسم تلك القيم العربية التي طالما آمن بها الإنسان العربـي في لحظات مجده وعظمته وقوته. وقد لا تكون هذه القيم سوى مجرد فضائل: فإن الشجاعـة هي فضيلة البدايـة أو المبادأة، والـوفاء هـو فضيلة الاستمرار أو المـواصلة، والتضحية هي فضيلة النهـاية أو الخاتمة، وكل هذه القيم أو الفضائل إنما هي سمات النفس المنفتحة التي تدرك أن الزمن لا يتوقف وأن الأفق ما يزال مفتوحاً وأن الأمل ما يزال معقوداً وقد تكون كل هذه الكلمات أحاديث معادة ولكن ما أصدق الكاتب الفرنسي لو تريامون حين قال:

«إن المرء لينطق بكلمات قوية متينة حين لا يضع نصب عينيه أن يقول أموراً غير عادية أو أن يأتي بعبارات خارقة للعادة».

بهذه الكلمات الحارة المتوقدة حماسة وغيرة يستهل الدكتور زكـريا إبـراهيم ـ أستاذ الفلسفـة المعاصـرة والأخلاق بجـامعة القاهرة ـ كتابه الجديد الذي جعل عنوانه «نداءات إلى الشباب العربـي (مقالات في النقد الاجتماعي)». ويأتي هذا الكتاب حلقة في سلسلة طويلة وخصبة من المؤلفات التي صدرت من قبل للدكتور زكريا إبراهيم وفي طليعتها مجموعة دراساته عن مشكلات فلسفية والتي عالج فيها مشكلة الحرية، مشكلة الإنسان، مشكلة الفن، مشكلة الفلسفة، مشكلة الحب، المشكلة الخلقية، مشكلة الحياة بالإضافة إلى مجموعة «عبقريات فلسفية» التي عالج فيها الفلسفة النقدية والمثالية المطلقة والمادية الجدلية إلى جانب دراسته المتفرقة مثل: دراسات في الفلسفة المعاصرة، برجسون، تأملات وجودية، الفلسفة الوجودية، مبادىء الفلسفة والأخلاق، الثقافة الاجتماعية،

الأخلاق والمجتمع، أبو حيان التوحيدي، ابن حزم الاندلسي، سيكلوجية الفكاهة والضحك، الجريمة والمجتمع، سيكلوجية المرأة، الزواج والاستقرار النفسي، فضلاً عن ترجمته لكتابين هامين هما: الفن خبرة، من تأليف جون ديوي و «الزمان والأزل» من تأليف ستيس.

هذه القائمة الحافلة بالإنتاج الفلسفي والاجتماعي والتربوي تجعل من الدكتور زكريا إبراهيم واحداً من أعلام الفلسفة العربية المعاصرة وتجعل لكلماته وأفكاره وزنها وثقلها الكبيرين وهذا هو ما حدا بناشر هذا الكتاب الجديد أن يقول عنه:

دعوة حارة إلى التغيير تنبعث اليوم من رجل صادق حر نزيه الضمير عرف بعمق التفكير ودقة التعبير ــ فالمؤلف يعترف منذ البداية بأن الإصلاح الخلقي أعسر بكثير من أي ضرب آخر من ضروب الإصلاح، فإن تغيير عقول الأفراد أشق من تغيير دخولهم، أو إن شئت فقل إن التحكم في جيوب الناس لأيسر من التحكم في قلوبهم، ولكنه يحاول ــ في هذه النداءات التي يتوجه بها إلى صانعي المستقبل ــ تشخيص الداء ووصف الدواء.

إنه يبرز عيوبنا الأخلاقية والاجتماعية بصراحة وصرامة فنراه يضع يده على مواطن الداء في جسم المجتمع العربي الكبير وفي مقدمتها: الفردية والتواكلية والكسل والكذب والنفاق والتخلف الفكري. وهو يرى أن من واجب الكاتب الأمين ألا يسكت على هذه الأكاذيب الاجتماعية الكبرى:

فإن الصمت ضرب من الخيانة ولهذا فإنه يأخذ على عاتقه فضح كل تلك الأساليب معلناً في الوقت نفسه أن بذور الإصلاح كامنة في أعماق تربتنا العربية الأصيلة.

يركز الفيلسوف الدكتور زكريا إبراهيم في ثنايا كتابه الجديد على العمل كقيمة أساسية، وهو يقدم في تشخيصه لواقع شبابنا العربي اليوم وموقفه من قيمة العمل بقوله:

إن شبابنا ـ مع الأسف ـ يحيا في تسكع عقلي وكثيراً ما يكون الفراغ الذي يشكو شبابنا من عجزهم عن شغله مجرد صدر لذلك الخواء النفسي الذي يستشعرونه في أعماق ذواتهم وبالتالي فإنهم قد فقدوا مبررات وجودهم وأسباب بقائهم، وإذا كان ثمة شيء أشد هولاً وأقسى مرارة على الإنسان من أن يفقد حياته فذلك أن يفقد مسوّغات حياته وأسباب وجوده.

ثم يقول: وليس من سبيل أمام الشباب لاستعادة ثقتهم في الحياة اللهم إلا عن طريق استرجاعهم لإيمانهم بقيمة العمل، وإذا كانت الوصولية والانتهازية وشتى عوامل السهولة قد عملت على الانتقاص من قدر العمل فقد آن الأوان لأن نعمل على وضع قيمة العمل في مركز الصدارة بين القيم، ولسنا نعني بالعمل مجرد أداء الواجب لكونه واجباً، بل نعني به حب الواجب بوصفه رسالة يحيا المرء من أجلها.

إن الفنان ليقدم لنا مثلاً عظيماً جديراً بالتقدير وذلك لأنه يعشق مهنته ويرى أن أثمن مكافآت يمكن أن يظفر بها هي غبطته

بتحقيق عمل جيد؛ ولن يظفر العالم بالسعادة إلا حينما يكون الناس جميعاً قد استطاعوا أن يكتسبوا روح الفنانين أعني حين يكونون قد عرفوا كيف يجدون لذة في أن ينهضوا بعملهم.

ثم يؤكد الدكتور زكريا إبراهيم على الجانب التربوي وهو يخاطب الشباب العربي فيورد حديثاً على لسان الفيلسوف الانجليزي الكبير برتراند راسل يقول فيه:

إن أشرف ما يجب أن ترمي إليه التربية بعد إقصاء الخوف من برامجها هو أن تزود الأبناء بالصراحة لأن أضرار الصدق والصراحة على فرض أن لهما أضراراً لا تساوي واحداً من مائة من أضرار الخوف والنفاق وعدم الصراحة.

إننا لسنا في حاجة إلى قيم جديدة أو تعابير مستوردة بقدر ما نحن في حاجة إلى استعادة تقاليد «تراثنا العربي» المجيد؛ وحسبنا أن نرتد إلى تاريخ حضارتنا العربية لكي نعرف إلى أي حد سار العلم مع الأخلاق جنباً إلى جنب في ركب الحضارة العربية الأصيلة. ولكن ورثة هذا التراث الحضاري العظيم لم يستطيعوا أن يستبقوا روح التراث ولا أن يحافظوا على قيمه الأصيلية: كالحرية والانفتاح والأصالة والتفاعل.

وهنا تتداعى إلى الذهن كلمة الفيلسوف «كانت» الشهيرة:

ليست مهمة أستاذ الفلسفة أن يلقن تلاميذه بعض الأفكار، بل إن مهمته أن يعلمهم كيف يفكرون.

أجل فإن شبابنا العربي ليس في حاجة إلى مجموعة من الأفكار بقدر ما هو في حاجة إلى منهج في التفكير، وقد يكون بين شبابنا من يقرأ ولكن القراءة نفسها في حاجة أيضاً إلى منهج ، وحين نتحدث عن المنهج فإننا لا نعني مجرد الطريقة التي يصطنعها الباحث أو الدارس أو المفكر في دراسته ، بل نعني ذلك النسق العقلي الذي يسير المفكر أو الباحث على هديه في كل مراحل بحثه. وإذا كانت كلمة «المنهج» تنطوي على معاني التنظيم والتخطيط والتنسيق فإنها تنطوي أيضاً على معاني التحليل والتركيز والتحقيق.

هذه الدعوة إلى الفكر الحر لا تعني أبداً الفكر المنطلق الذي لا يقيده قيد ولا يحده حد، بل هي تعني الفكر الملتزم الذي يضع فيه الكاتب نصب عينيه أن يكتب ليواجه نفسه أمام حرية القارىء. والحق أن الحرية الفكرية لا تنكشف بصورتها الحقيقية، إلا في عالم الالتزام الفكري، وحين يقول بعض الفلاسفة إن الأديب لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى إلزام نفسه في عالم اللغة فإنهم يعنون بذلك أنه ليس في وسع الأديب أن يصمت لأنه حتى إذا صمت فإن صمته نفسه لا بد أن يجيء ناطقاً. والكاتب الملتزم يعلم تمام العلم أن القول نفسه فعل ومن ثم فإنه يدرك ما لكلماته من خطورة بوصفها أداة اجتماعية تحمله مسؤولية أمام نفسه وأمام الآخرين.. وما أصدق الكاتب الفرنسي بريس آران حين يقول:

إن الكلمات مسدسات محشوة وإذا تحدث الكاتب فإنه إنما يطلق النار. حقاً لقد كان في وسعه أن يصمت ولكن ما دام قد

اختار لنفسه أن يطلق النار فإن من واجبه أن يفعل هذا كرجل، بأن يصوب نحو أهداف لا كطفل يطلق النار كيفما اتفق، مغلقاً عينيه مقتصراً على التلذذ بسماع أصوات الطلقات وهي تدوي من بعيد.

إن من شأن الأدب أن يقذف بصاحبه إلى المعمعة لأنه ما دامت الكتابة صورة من صور إرادة الحرية فإن كل من أخذ على عاتقه مهمة الشروع في الكتابة سرعان ما يجد نفسه أراد أم لم يرد ـ منخرطاً في معركة الحرية ملتزماً بالدفاع عن حريته وحريات الآخرين، أفليس الفكر الحر إذن هو الفكر الملتزم؟

إن كتاب نداءات إلى الشباب العربي الذي صدر أخيراً للدكتور زكريا إبراهيم دعوة حارة وصادقة لتغيير الواقع المتخلِّف والانطلاق نحو آفاق المستقبل المشرق؛ وما أجدر شبابنا بقراءته وتأمله واستيعاب أفكاره وحقائقه حتى ولو كان هذا الاستيعاب بالرفض والتمرد[1].

• • •

---

(١) مجلة «الدوحة»، سبتمبر ١٩٧٣. (نشر المقال قبل وفاة الدكتور زكريا إبراهيم بعدة سنوات).

١٣ طه حسين.. بعد عام من الرحيل

في الذكرى الأولى لرحيل عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين سارعت دار المعارف في سلسلتها الشهرية «اقرأ» بإصدار كتاب جديد عن طه حسين كتبته تلميذته الأولى الدكتورة سهير القلماوي. ولم يكن غريباً أن تبادر «اقرأ» إلى هذه اللفتة في يوم الذكرى فالراحل هو منشئها وصاحب فكرة إصدارها، بل وكاتب أول عدد فيها وكان كتاب «أحلام شهرزاد»، (اقرأ ـ يناير ١٩٤٣).

في الكتاب الذي يحمل عنوان «ذكرى طه حسين»، تقدم سهير القلماوي صورة قلمية بارعة لأستاذها ومعلمها الأول، صورة تمتزج فيها الدراسة بالتاريخ بالترجمة الذاتية بالعاطفة الحارة المتوهجة، وهي تكتب عن أستاذ رائد تتلمذت عليه وفتح أمامها أبواب المعرفة حتى صارت كما تقول وهي تتجه إليه بالخطاب:

«كتابٌ من كتبك. . فكم أخذت عنك في حياتك وكم سأظل آخذ عنك ما حييت فما أنا إلا كتاب من كتبك وكما تبدو شخصيتك في كل كتاب لك، وتتكرر مميزات أسلوبك في كل مؤلف فكذلك

طمعت طوال تلمذتي عليك وسأظل أطمع في أن أحمل بعض مميزاتك وبعض خصائص أسلوبك».

ومن أمتع فصول الكتاب فصل تقرره المؤلفة للحديث عن طه حسين وآفته.. عن فقده لنعمة الإبصار.. وكيف سارت حياته برغم هذه العاهة اللعينة.. إن حديثها هنا عن طه حسين يذوب فهماً، وحنواً ومشاركة:

«عجبت لتصرف القدر، لقد اختار طه حسين أرضاً في الهرم بعيدة عن قلب المدينة ليستطيع لرخص ثمنها أن يشتري قطعة أرض كبيرة لتكون لديه حديقة خاصة. فرياضته الوحيدة هي المشي. وبنى بيت الهرم وسماه (رامتان) ويلاحظ الزائر أن للبيت ممراً طويلاً أمام القاعة الكبرى يخرج إليه دون درج حتى لا يتعثر فيه وكان هذا الممر المظلل الطويل هو المكسب الذي فرض الذهاب بعيداً عن قلب المدينة.

ويشاء القدر العجيب ألا يتم طه حسين في هذا البيت ثلاث سنوات أو أربعاً حتى يكون المشي عسيراً، ثم أشد عسراً وهكذا، حتى أصبح المشي عملية شاقة كل المشقة. وأصبح بذلك بُعد السكن عقبة نوعاً ما بسبب المواصلات ومشاكلها في سبيل أن يزوره وفرة من الناس كما كانوا يفعلون في بيته القديم بالزمالك، ومع ذلك فالزوار لم ينقطعوا عنه وقليلاً قليلاً تلح عليه العلة وتنقطع به الصلات ويزوره قلة من الأصدقاء والتلاميذ يحرصون على أن يكونوا معه وأن يجعلوه يشارك في النشاط الثقافي والأدبي

ولو بالقليل. فكنا نحضر جلسات لجان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في بيته وأخذت ذاكرته التي كانت مثار الإعجاب والدهشة تضعف وأخذ ينسى أن فلاناً زاره أمس وأن فلاناً كان عنده من يومين وكانت جملته المعروفة (خلينا نشوفك) تحمل نوعاً من الرجاء.

وكنت أتأمل الفعل: «نشوفك» فأقف عنده متسائلة: أكان يمكن أن يختار فعلاً آخر يناسب حالته، وأخذت ألاحظ استعمالاته للكلمات الدالة على الرؤية البصرية، بل أخذت أتأمل بعض ملاحظات يكررها فيها معنى الرؤية ولم يكن قد رأى. بل إنه ليذكر ألواناً للأشياء وأحجاماً عرفها ودخلت ضمن تجاربه المتوهمة كأنه يصف ديكور مسرحية.

وجلست إليها.. إلى السيدة العظيمة التي رافقته في رحلته الطويلة الشاقة بعد انتهاء الرحلة إلى مرفأ الخلود.. وإذا الحديث يدور من هنا ومن هناك حتى وقفنا بآفته. قالت: ما كان أحد يشعر أبداً ولم يفكر أثناء حديثه أنه كفيف. اعتدت حركاته حتى أصبحت لا أفكر في ذلك. أتذكرين يوم تناقشنا في موضوع ما أنفق على ملابسي وكنت تقولين إنه من حقي أن أجد المتعة التي أريدها بحكم أن ذوقي ذوق خاص؟ أتذكرين أني قلت لك إني أتأنق لنفسي ولكني أصلاً أتعمدُ ذلك حتى لا يشعر أصدقاؤه وعارفوه أني أهمل نفسي لأنه لا يراني؟ من حقه أن تكون زوجته كزوجات المبصرين، بل أكثر قليلاً.. لقد كنت أحس أنه كان يراني.

سألتها: ألم يكن يشكو أو يتذمر من هذه الآفة بعد أن نزلت به آفة أخرى هي القعود؟ قالت: قليلاً ولعله بالصمت الأليم كان يعبر.

ولقد رأيته يتحرك في البيت أمامنا؛ فقد كان يعرف كيف يصعد الدرج وكيف يهبط منه وحده وكيف يجد بعض حاجياته ويعرف كيف يصل إلى كرسيه الخاص في غرفة الجلوس وفي مكتبه، بل كثيراً ما كنا نقرأ معاً فنحتاج إلى كتاب ولا يكون سكرتيره معنا فيقول لي إنه على الشمال في الرف الأعلى فيما أظن أو يشير إلى أسفل النافذة ويقول الموسوعة هنا أو القاموس هناك».

إن قليلاً من الأدباء والمفكرين يصمدون للزمن مثلما يصمد طه حسين، بل لعل طه حسين أن يكون الأديب الوحيد الذي لا تزيد العودة إلى آثاره إلا رسوخاً وامتداداً في نفس قارئه وإثارةً للإكبار المتجدد حتى إن الباحث ليحار في أي الجوانب من حياة طه حسين وآثاره أحفل بالعجب والإثارة.

أهو هذا المثل للشجاعة والعناد البطوليين الذي ضربه طه حسين عندما استطاع الانتصار على الحرمان من نعمة البصر والارتفاع بمصيره إلى حيث أراد وإلى حيث استطاع أن يعطي من قلبه وعقله وبصيرته نوراً لا ينضب لمن لا يحصى من المبصرين؟

أم هو هذا الزاد الهائل الغنى من ألوان الثقافة وفنون المعرفة الذي اغترف منه وأطعم الآخرين وجمع في ذاته حتى آخر يوم من حياته صفتي المعلم والتلميذ؟

أم هذا الجهد الدؤوب الذي يبذله طه حسين سعياً للانتقال بنفسه وبمواطنيه من المفاهيم الجامدة والخرافات والأوهام وضيق الأفق إلى الحياة المستنيرة داعياً للانفتاح الحضاري والثقافي وللتعرف إلى طريق جديدة في العيش وفي التفكير وفي العمل؟

أم هو هذا الصراع المستمر الذي خاضه بعناد وثبات المواطن المناضل انطلاقاً من الميدان الفكري والثقافي ضد القوى التي تعمل على عرقلة التقدم في مجتمعه ولتحرير أمته من أغلال الخمول والجمود ولفضح وجوه التخلف والجهل والفقر والمهانة التي تعاني منها الأمة؟

هذه الجوانب وعشرات غيرها في حياة طه حسين وفي فكره هي التي بوأته هذه المكانة التي لم يتح لأديب عربي أن يبلغها في قلوب القراء وعقولهم لا في مصر وحدها ولكن في كل أقطار الوطن العربي، بل وفي بعض البلدان الأجنبية المتقدمة.

هذا التعدد المدهش في الجوانب التي أطل منها طه حسين على الناس: صحفياً وكاتباً ناقداً، أديبًا وأستاذاً جامعياً ورائداً في البحث الأدبي المنهجي وفي التخطيط التربوي وفي التعريف بالآداب الأجنبية القديمة وبالآداب العالمية الحديثة والمعاصرة ومشاركاً في أكثر المعارك الاجتماعية والفكرية التي طرقها هذا الأديب الرائد بقلمه وسلوكه وهذا الزخم الدافق من صنوف التحرك والنفاذ والتأثير هو الذي أعطى طه حسين غنى في الألوان ووحدة في التنوع وأضفى على صوته حرارة في الإيصال والتأثير والفعل لم ينلها أديب عربي آخر ــ في عصرنا الحديث.

ولا شك أن أروع شهادة لكاتب كبير هي رأي كاتب كبير آخر من معاصريه فيه، عن طه حسين كتب العقاد يقول:

لقد اطلع الدكتور طه حسين على الأدب العربي القديم اطلاعاً واسعاً لا جدال فيه، واطلع على نفائس أدب الإغريق واللاتين الأقدمين واطلع على آثار رهط من كبار الأدباء الأوروبيين ولا سيما في اللغة الفرنسية وكل أولئك خليق أن يحبب إليه الصحة والمتانة والقوة ويبغض إليه الزيف والسخف والركاكة فهو يختار ما يعلو على مقاييس المقلدين المصطنعين وينبذ ما يستطيعه المحدودون من أصحاب الاطلاع القليل أو أصحاب الذوق غير السليم وله في ذلك قواعد صحيحة ومراجع وثيقة واعتماده على فكر لا يتقيد إلا بما يرضاه.

والدكتور طه حسين صحيح الأصول في النقد وهو رجل جريء العقل قويه، مفطور على المناجزة والتحدي يستفيد بما يقتنع بصحته، وبما يعينه على التحدي والتفرد فلا يحجم عن اتخاذه. ولهذا تغير أسلوبه بعد دراسته للآداب الأوروبية فاتخذ نمطاً يوافق علمه بالعربية وعلمه بتقسيم المقاطع والفواصل في الكلام الأوروبي كما يتكلمه من يجمع بين الحديث والكتابة في وقت واحد. فهو يتحدث وأسلوبه الذي اختاره هو أوفق الأساليب لذلك جميعاً وأولها من نوعه في اللغة العربية وليس فيه مكافأة لأسلوب آخر في اللغة العربية.

وقد أفاد الدكتور طه حسين بأسلوبه هذا عمل من لم يفدهم الرأي ولم تقنعهم المناقشة فرأوا أن العربية قد تكتب صحيحة

فصيحة على أسلوب غير أسلوب الجاحظ وعبدالحميد، وبديع الزمان وابن المقفع ورأوا كاتباً كبيراً يكتبها كما يشاء هو لا كما يشاء القدماء فإذا بها تنكتب وتلذ وتفيد فاستعدوا لاستحسان القافية في غير قيودها القديمة وألفوا تعود الأساليب وطرائق التعبير إلى غير انتهاء، وذلك وحده فتح قدير.

وما أكثر تلاميذ الدكتور طه حسين في مصر وفي الشرق العربي، بل وفي عواصم الشرق والغرب بينهم من تتلمذ عليه مباشرة في البيت أو في الجامعة ومنهم من أخذوا عنه خارج الجامعة ومن خلال كتبه ومقالاته ودراساته ومحاضراته.

ويقول عنه الدكتور شوقي ضيف: وهو واحد من أبرز تلاميذه في الجامعة:

إن طه حسين قد ملأ قلوب تلاميذه فتنة بالبحث العلمي الفني الدقيق وسرعان ما أخذوا يدرسون حياتنا الأدبية القديمة والحديثة درساً قوياً خصباً ولم تمض سنوات طويلة حتى صنفت مذاهب أسلافنا الفنية في الشعر والنثر وتوالت الدراسات في أدبنا العربي القديم والمعاصر وفنونه المختلفة ودرست بعض الشخصيات الأدبية المعاصرة دراسة تحليلية نقدية قيمة وأرخت بعض عصورنا الأدبية تأريخاً علمياً فنياً دقيقاً ونشرت بجانب ذلك نصوص أدبية كثيرة نشراً علمياً بديعاً وأخذت دراسات فقه اللغة العربية تنمو نمواً واسعاً.

ثم يقول الدكتور شوقي ضيف:

ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن كل الجهود الأدبية والعلمية التي نهضت بها جامعاتنا إنما هي ثمرة طبيعية لأصول البحث الأدبي التي وطدها طه حسين بمحاضراته ومصنفاته ومقالاته التي بثها في تلاميذه ومضوا يبثونها في تلاميذهم مما يجعله بحق الرائد الموجه لنهضتنا العلمية في الدراسات الأدبية.

ويقول عنه محمود تيمور ـ وهو أحد تلاميذه ـ من خارج الجامعة:

أستاذنا طه حسين تتبلور فيه أزكى صفحات النهضة العربية الحديثة في الوطنية والسياسة وفي العلم والدين وفي الثقافة والأدب فهو خلاصة مركزة لأعلام تلك النهضة: مصطفى كامل، ومحمد عبده، وقاسم أمين، وسعد زغلول، ولطفي السيد، وأشباههم القليلين، أولئك الذين أوقدوا نار الثورة وأضاؤوا منار الحرية وحملوا لواء التقدم والتطور وهو بذلك أعرف المعارف بين الشخصيات البارزة في عصرنا الحاضر فطه حسين هو فكر مستقل وروح خيرة وصبغة فنان. وقد التأمت هذه العناصر في شخصية طه حسين التي كمنت فيها بذرة النبوغ منذ البداية وظلت تؤتي ثمارها على الأيام.

بالفكر المستقل استطاع طه حسين أن يبث في حياتنا العقلية والأدبية معنى الحرية بأقوى ما تدل عليه ويبعث نزعة التجديد بأكرم ما تشير إليه.

وبالروح الخيّرة مضى طه حسين يرسم لنفسه سلوكاً إنسانيًّا رفيعاً لم يحد عنه حين جرى قلمه بتصوير الحياة والأحياء وبالتعبير عن الوجدان الاجتماعي في أصالة وصدق.

وبصبغة الفنان في شخصية طه حسين، تتسم أعماله الأدبية جميعاً حتى ما كان منها خالصاً للبحث والدرس مما يفتقر إلى التجرد للتأمل والتفكير والاستنتاج فلم يتناول موضوعاً ولم يرسم صورة إلا كان فيما يتناول وما يرسم فناناً أصيلاً يواتيه الخلق والابتكار ولا يكاد يخطئه فأصبح طه حسين نابغة أدبنا العربي وأغنى كتاب عصره عن أن يعلن اسمه بين ما ينشر له.

ومن كلماته الباقية مختارات يقول فيها:

إن النظام الديمقراطي يجب أن يكفل لأبناء الشعب جميعاً الحياة والحرية والسلم. ولن تستطيع الديمقراطية أن تكفل للناس حياة ولا حرية ولا سلماً إلا إذا كفلت لهم تعليماً يتيح لهم الحياة، ويبيح لهم الحرية ويمكنهم من السلم.

نحن في حاجة إلى قوة الدفاع الوطني ونحن في حاجة إلى استقلال اقتصادي ونحن نريد الاستقلال العلمي والفني والأدبي.. نريد الحرية الداخلية وقوامها النظام الديمقراطي ونريد الحرية الخارجية وقوامها الاستقلال الصحيح والقوي التي تحوط هذا الاستقلال وسبيل ذلك واحدة لا ثانية لها: وهي بناء التعليم على أساس متين.

يزعمون أن أدب الثورة لم يوجد بعد والذين يقولون هذا الكلام ينسون أو يجهلون أن الأدب يمهد للثورة وينشئها ويشب جذوتها في النفوس بما يلقي في قلوب الناس من الآراء الجديدة وبما يصور لعقولهم من القيم المستحدثة وحين ينقل أذواقهم من طور

إلى طور وحين يبغض إليهم القديم من أوضاعهم الاجتماعية ويدفعهم إلى تغيير الأوضاع، إنما الأدباء قوم يحلمون والثورة تعبير وتفسير لأحلامهم.

ما قيمة الكاتب إذا لم يسخط قراءه على ما يكون بينهم من الأخلاق؟ وأنا أريد أن أكون كاتباً ذا خطر فأرضي قرائي وأسخطهم وأسر قرائي وأسوءهم وأعجب قرائي حتى يكلفوا بي أشد الكلف وأغيظهم حتى يمقتوني أعظم المقت، فليست الحياة أقل مني ثورة على الأصول الموضوعة والقواعد المرسومة والمدبرة وإنما الحياة تمضي كما تريد هي لا كما يريد الناس.

أقدم كتابي هذا إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل وإلى الذين يجدون ما لا ينفقون وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون.

ومن آثاره القلمية الباقية أيضاً (في مقدمة كتابه «المعذبون في الأرض»):

لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن. ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول لأنني لا أؤمن بها ولا أذعن لها. ولا أعرف بأن للنقاد مهما يكونون أن يرسموا لي القواعد والقوانين مهما تكن. ولا أقبل من القارىء مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث وإنما هو يخطر لي ما أمليه، ثم أذيعه فمن شاء أن يقرأه فليقرأه ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه.

ويقول في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر»:

الديمقراطية لا تتفق مع الجهل إلا أن تقوم على الكذب والخداع، والحياة النيابية لا تتفق مع الجهل إلا أن تكون عبثاً وتضليلاً، إن الذين يريدون أن تصير أمور الشعب إلى الشعب يريدون بطبيعة الحال أن يثقف الشعب حتى يرشد وحتى يأخذ أموره بحزم وبقوة ويصرفها عن فهم وبصيرة وحتى يصبح إباؤه لا يستجيب لكل ناعق ولا ينخدع لكل مخادع ولا يدفع إلى الشر كلما أريد دفعه إلى الشر ولا يتخذ أداة للطامعين وإرضاء شهوات الساسة الذين كثيراً ما يتخذون الشعب الجاهل الغافل مطية إلى كثير من الجرائم والآثام.

وكلمة ختام عاطفية:

أما الكلمة فهي لتلميذته الأولى الدكتورة سهير القلماوي، وقد اختتمت بها كتابها الجديد «ذكرى طه حسين»:

في كتابك «مع أبي العلاء في سجنه» تقول إنك تتعرض لحياة الكتاب والشعراء بالدرس ولأعمالهم بالنقد لا تحفل بأحد منهم حياً كان أو ميتاً إذا سخط على ما كتبت أو غضب مما قلت، ولكن ما هكذا أبو العلاء بالنسبة إليك. إنه لا يعنيك أن يرضي المتنبي أو يغضبه. وما يعنيك أن يلقاك الطائيان أبو تمام والبحتري بالرضا أو بالغضب في هذه الحياة أو في تلك، «ولا كذلك أمري مع أبي العلاء فإني أكره أن أقسو عليه راضياً أو كارهاً مخافة أن ألقاه فإذا هو متأذٍ بهذه القسوة لأني أحبه كما قلت ولأني أجد فيه من الرفق والرحمة ومن الحنان والإشفاق ومن البر والعطف بالناس والفلاسفة إلا قليلاً».

وهذا موقفي الآن منك لا أدري أساخطاً ألقاك على هذا الكتاب أم راضياً عنه. وإني لأشفق على نفسي من أن تكون غير راض أو أن تكون «لكن» تحمل بعدها ما يشعرني بالذنب. فلقد كنت تلقى أعمالنا ودراساتنا دائماً أبداً بهذه الضحكة الساخرة التي كنا نحس بعدها أننا ما زلنا أقزاماً ولكنك تندفع في مدحنا ومدح البحث وتعداد مزاياه، فإذا نحن فوق السماكين، بل نحس أننا فوق محل الشمس، فليس يرفعنا شيء ولا يضع كما يقول المتنبي ثم تقف لحظة، وتقول: ولكن، وإذا بك تنقد البحث نقداً فينزل بنا إلى قاع القاع فنعود إلى الشعور الأليم بأننا ما زلنا في البداية نحبو نحو أن نكون دارسين بله علماء. وسرعان ما تحنو علينا فتشجعنا وتكلفنا بالجديد وتساعدنا على أن نكون في المرة القادمة أفضل منا في السابقة.

ثم تقول سهير القلماوي:

من لي بأن أسمع منك «لكن» بكل هولها الذي كنت أخشاه.. من لي بأن أرى ابتسامتك المشجعة التي تحفزني على أن أكتب عنك ما أشعر أنه ربما أرضاك. وما كتابي هذا الذي أقدمه إليك اليوم إلا دمعة وفاء، فهل يشفع لي هذا عندك يا أبي.. يا أستاذي[1].

• • •

---

(١) مجلة «الدوحة»، أكتوبر ١٩٧٤.

١٤ كنت معلماً..

نعم. . ولمدة عام دراسي واحد.

ما زلت قادراً على استحضار تلك اللحظة الفريدة، الموغلة في القاع البعيد من نفسي، يوم وجدتني وجهاً لوجه، مع الدرس الأول، وأمام عيون متطلعة مستفسرة وجلة، لأربعين تلميذاً، في مدرسة النقراشي النموذجية الإعدادية بحدائق القبة. بعد أن قدمني إليهم المدرس الأول للغة العربية ــ طبقاً للتقاليد السائدة ــ في كلمات طيبة مجاملة، ثم تركني أواجه الموقف. . وانصرف.

لحظتها، وكأن الثواني امتدت واتسعت وتوقف دورانها، فإذا بها دهر طويل بطيء، كان عليّ فيه أن أواجه الصدمة الأولى بين ما أعددت نفسي له طيلة سنوات الدراسة: في الجامعة، ثم في كلية التربية من ناحية، وساحة التطبيق ــ التي هي عقول هؤلاء الصغار المتعطشين للعلم والمعرفة والحياة. . من ناحية أخرى.

وبالرغم من أن خمسة عشر عاماً قد انقضت على هذا المشهد ــ الذي لا يبارح ذاكرة معلم يبدأ درسه الأول في حياته العملية ــ إلا أن ثباته في وجداني يرتبط بحدث آخر مماثل له تماماً.

تلك هي لحظة المواجهة الأولى أمام الميكروفون: ميكروفون الإذاعة، متحدثاً إلى جمهور المستمعين، وناطقاً بالكلمات الأولى في عمل إذاعي ممتلىء بالكلمات والمواقف والمفاجآت.

وما أشد تماثل اللحظتين وما أعجب هذا التشابه الفريد بينهما.

عيون الأربعين تلميذاً، التي قدر لي أن أواجهها أول عهدي بالتدريس هي نفسها، عيون ألوف المستمعين التي كنت أبصرها من خلال ثقوب هذه القطعة من الحديد البارد.. المسماة: الميكروفون.

فكرة أن تواجه التلاميذ، بشيء جديد، طريف، جذاب، يملأ عليهم عقولهم وقلوبهم، ويستقر عميقاً في وجدانهم، هي نفسها الفكرة التي تتملكك وأنت أمام الميكرفون، تحاول أن تشد انتباه الناس إليك، وأن تجبرهم على الإنصات لك، وعلى الارتباط بك في زحام ما يحمله الأثير من أصوات وإيقاعات وضوضاء!

الرسالة الملقاة على كاهلك كمعلم هو بالنسبة لتلاميذه مثل أعلى وهو قدوة، وهو شعلة متأججة بالمعرفة، والثقافة، والنشاط والحيوية ـ هي نفسها الرسالة التي تثقل كاهل الإذاعي: وصولاً بالعمل الإذاعي إلى مستوى الرسالة النبيلة، الواعية، التي يقوم بها المعلم.

ومن حسن الحظ، أن الذكريات عندما تطالعنا ـ من بعد ـ فإنه لا يبقى منها غير المشرق، والحبيب إلى النفس، أما القاتم

فيتلاشى . . ويضيع . . ولهذا، فكلما استعدت ـ بيني وبين نفسي ـ صور هذا العام الدراسي الذي قطعته معلماً ـ لم أجد من بين تلك الصور جميعاً إلا ما يملؤني انعطافاً إليها، وحنيناً جارفاً مشبوباً، وتوقاً إلى أنبل ما في الحياة من قيم ومثل، وقدرة على العطاء.

أطالع ذلك كله، في شباب غض، كنت أتمثله في نفسي، وأنا أواجه ببراءة وسلامة طوية، ضراوة الحياة، وقسوة التجارب، وزحام الناس واصطراعهم.

وفرق كبير بين عالم المثل الذي نمتلىء به ونحن بعد طلاب علم ومعرفة، وعالم الصراع على الوظيفة واللقمة والعلاوة والتقرير والمنحة والترقية فيما بعد.

وعالم كل همنا فيه أن تتسع صدورنا ومداركنا وقولنا للجديد من ألوان المعرفة والثقافة والنشاط الإنساني الواسع العريض، وعالم يصبح فيه الإنسان محصوراً ومقيداً داخل حدود ما يُسمّى بالمنهج ويا له من منهج!

وأطالع ذلك كله أيضاً في أبناء لي أعزاء، أقابلهم في رحلة الحياة، وقد قطعوا ـ خلال خمسة عشر عاماً ـ مسيرة الدرس والتعليم فإذا هم الآن: أطباء ومهندسون ومعلمون وضباط ومحامون. فيثلج صدري لقاؤهم، وتمتلىء النفس بالثقة في الغد على أيديهم، وأستدير إلى نفسي أقاوم حسبة الزمان التي لا ندرك وقعها الأليم إلا عندما نطالع وجوه الصغار وقد أصبحوا كباراً. . أصبحوا رجالاً!

وأطالع ذلك كله، فيما منحني هذا العام الدراسي الواحد من رفاق الحياة.. باقة أصيلة متفتحة من زملاء العمل الواحد، والمعهد الواحد، ما تزال تربطني بهم أقوى الأواصر، وأنبل الأسباب، وحين أعود إلى الواقع نفسه، مخترقاً حجب الذكريات والمسافات، مواجهاً الوجه الآخر من الصورة دون طلاء أو زيف أو تزويق، محاولاً أن أتأمل ـ بحس محايد، ورؤية موضوعية، جوانب الواقع الذي يعيشه المعلم في بلادنا، خاصة معلم اللغة العربية، لغتنا القومية، فإني أتساءل: أين يوجد العيب على وجه التحديد؟ وما هي حدوده! ومن هم المسؤولون عنه؟

أين يوجد العيب؟

هل هو في هذه اللغة نفسها! هذا الكائن الحي، الذي لا حياة له بدون أصحابه، بدون الناطقين به وهم: نحن.

هذه اللغة التي ورثناها من خلال تراكمات تراثنا العظيم: لغة صحراوية في أساسها الأول.

موسيقية في جرسها وإيقاعاتها الأولى.
خطابية في أدائها الجماهيري العريض.

وهي بعد هذه الرحلة الطويلة مع الزمان، ما تزال تصدم بغرابتها وشدة وقعها ـ عندما ينطق بها المحافظون المتشددون والمتزمتون ـ تصدم الكثير من الأسماع، وعندئذ ينحي هؤلاء على اللغة نفسها باللائمة، وهم لها ظالمون.

فقد استطاعت هذه اللغة ـ بفضل أصحابها الأذكياء، أن تقتحم المجهول في ميادين العلوم والحضارة والآداب، وأن تعبر عن الوجدان الإنساني في مشرق الوطن العربي ومغربه، أجمل تعبير وأصدقه وأعذبه، وأن تضيف إلى قاموسها في كل يوم جديداً، وإلى سفينتها في رحلة الحياة كل يوم شراعاً جديداً، وإلى بستانها الأنيق في كل يوم لوناً جديداً ونغماً جديداً، وعندما توقف الإنسان العربي عن العطاء، توقفت اللغة. ركدت، وتأسّنت، وجفت، وصارت لفائف وقشوراً وحواشي وألفيات، وهي التي كانت نبعاً حياً، ووجداناً جياشاً وبياناً رفيعاً وثوباً ضافياً أنيقاً.

وحتى اليوم، ما تزال مناهج لغتنا الجميلة، في أكثر كتبنا المدرسية، بعيدة كل البعد عن استيحاء هذا الجمال، وهذا الغنى وهذه الخصوبة، وبالتالي بعيدة عن استثارة الهمم لدى المتلقي ـ أي التلاميذ ـ والإحساس به أولاً، لما يعقب هذا الإحساس من إعجاب وتواصل وشغف ومتابعة وتفتح وطموح.

ولقد كان السؤال الملح عليّ ـ وأنا مدرس ـ هو بأي ذوق استطاع واضعو هذا المنهج أن يتخيروا هذه النماذج من أدبنا ولغتنا، ليضعوها جثثاً ميتة، كريهة، بين أيدي هذا النشء الغض، الطري العود.

وكنت وما زلت أتساءل: ما الحكمة من وراء البدء بنماذج العصر الجاهلي: شعره ونثره، قبل غيره من العصور. ومدارك التلاميذ ما تزال في بداية قدرتها على التفتح والتلقي.. ومن هنا

تبدأ هذه الفجوة الهائلة بين النشء ولغته وأدبها، وتبدأ الكراهية السوداء بين هذه العقول التي كانت تتوقد تعطشاً ورغبة في المعرفة والارتواء وهذه المناهج التي أسيء وضعها واختيار نماذجها وترتيبها التاريخي.

وكنت وما زلت أتساءل: لماذا لا يفرق القائمون على هذه المناهج ـ بالنسبة للغتنـا الجميلة ـ بين الشعـر والتشاعـر، بين الأصالة والصنعة، بين نتاج الخلق ونتاج التعمل والتمحل، بين الفن الحقيقي والنظم الأجوف.

ليس سراً أن هناك كثيراً من رجالات التعليم في بلادنا، يحسنون كتابة الشعر، بمعنى أنهم يحسنون ضبط الأوزان، والقوافي، وصياغة النسيج الشعري المنضبط. لكنهم لا ينتمون أبداً إلى عالم الشعراء. لأن عالم الشعراء شرطه الشاعرية، والشاعرية ليست هي أبداً مجرد القدرة على النظم.

ولقد تحكم في مناهج لغتنا الجميلة، عبر سنوات طويلة، قوم من هذا الطراز، متشاعرون وليسوا بشعراء، نظامون لا حظ لهم من الخلق أو الإبداع، فامتلأت المناهج بآثارهم وكتاباتهم مباشرة أو باختيارات أذواقهم بصورة غير مباشرة.

وماتت لغتنا الجميلة، ومات أدبها الجليل الجميل على أيدي هؤلاء. !

هذه واحدة.

وأخرى، هذه المعضلة الصعبة التي نسميها: «قواعد اللغة العربية»، أو هي في اسمها الحقيقي: النحو العربـي.

وما أتعس مدرسينا ومعلمينا وهم ما يزالون يدورون حتى اليوم في إسار تلك الصور المقيتة التي استقـرت عليها منـاهج القواعد، دون تطوير أو تعديل أو اقتراب من روح العصر.

وغاية ما وصل إليه العلم التربوي في هذا المجال أن يشير إلى تدريس قواعد اللغة مستخلصة من خلال موضوعات النصوص.

حسن جداً.

ولكن القواعد مـا تزال هي نفسهـا القواعـد القديمـة في تقسيماتها، وعللها، ومنطقها الأرسطي القديم، سواء استخلصناها من بين ثنايا الشعر والقصة والمقالة، أو قدمناها جرعة مباشرة ثقيلة الوطأة والوقع..

العيب فينا؟

والغريب أن مجمع اللغة العربية، وهو المهتم دائماً بالوقار والمحافظة والتزمت قد أصبح بالنسبة لقواعد اللغة العربية أكثر تطوراً ومعاصرة ومعقولية.. بل إن بحوثه الحديثة وقراراته الأخيرة قد أعادت النظر في كثير من تعقيدات النحو والصرف، وفتحت نوافذ الأمل أمام المطالبين بتيسير النحو، وتحديد ضوابطه، وصياغته صياغة عصرية جديدة.

وأصبحنا نسمع عن النحو الواضح، والميسر، والمصفى، والمعقول.. إلخ.

وقديماً كانت هناك وسيلة ربط بين المجتمع من ناحية ووزارة التربية والتعليم ولجان مناهجها الدراسية من ناحية أخرى، ولكن يبدو أن الرابطة انقطعت. . وأصبح كلّ في واد وهكذا. . أصبحنا نرى المجمع اللغوي يحقق في قراراته الأخيرة، صواب استعمال كلمة «تقييم» بينما نرى سدنة اللغة العربية في وزارة التربية والتعليم ما يزالون يحكمون بتخطئتها، وينصحون باستعمال تقويم بـدلاً منها، والمجمع يضع الأمر في نصابه عندما يحدد لكل من الكلمتين مجال استعمالها الصحيح.

فالتقييم هو تحديد القيمة. .
والتقويم هو التعديل والتهذيب.

ثم قرار المجمع بصواب استعمال كلمة «منطقة» بفتح الميم، بعد أن كان الظن الشائع أن المنطق الصحيح للكلمة هو بكسر الميم. بل إن الطريف في الأمر أن قرار المجمع يشير إلى أن منطقة «بفتح الميم» تشهد لها أصول اللغة بأقوى مما تشهد به المنطقة بكسر الميم.

ومثلها تحقيق المجمع لضبط كلمة «متحف» التي كان الظن الشائع أن النطق الصحيح بها هو «متحف» بضم الميم فقط، لكن المجمع يضيف إلى هذا صواب النطق بها مفتوحة الميم ـ وهي الصورة الشائعة على ألسنة الناس.

ومثلها صحة: كيميائي وكيماوي ومكايد ومكائد.
وسواء أم وسواء أو

وتصويب المجمع لتعابير كان الظن الشائع أنها غير صحيحة: كقولنا: تأكدت من كذا وتأكدت من الشيء ـ وأنا متأكد منه.

وقولنا: فعل فلان كذا، وبالتالي فهو يستحق كذا.

وقولنا: فعلت كذا رغماً عنه.

والحكم بأنها جميعاً صحيحة.. فصيحة.

فأين مناهجنا الدراسية من مثل هذا التيسير والتطوير وغيره كثير!

لقد ظلمنا لغتنا الجميلة. ويبقى أن نلقي على أنفسنا باللائمة، فالعيب فينا.. وليس في اللغة[1]!

• • •

---

(١) مجلة «الرائد»، أكتوبر ١٩٧٣.

١٥ أين راح أدب المقالة؟

في كل عصور أدبنا العربي كان الشعر هو وسيلة التعبير الرئيسية عند العرب، يستوي في ذلك شعر القصائد وشعر المقطوعات، حتى قيل بحق إن الشعر هو ديوان العرب، وطوال ألف وخمسمائة عام ظل الشعر هو الشكل الأدبي البارز في الأدب العربي، صحيح أن وجود الشعر أخمل أشكال الأدب الأخرى ولكن الشعر ظل أبرز هذه الأشكال وجوداً ومستوى ونماذج ووفرة..

ومع مطلع العصر الحديث وانفتاح الأدب العربي على آداب الأمم الأخرى وثقافاتها وحضارتها لم يعد الشعر هو المظهر البارز للأدب العربي الحديث، زاحمته في الوجود والمستوى الناضج والنماذج الوفيرة أشكال أدبية جديدة غطت عليه واحداً بعد آخر في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن. لقد ظهر أدب المقالة واحتل المكان الأول البارز في صفحات أدبنا العربي، وهي ظاهرة ينبغي الالتفات إليها من مؤرخي الأدب ونقاده في عصرنا الحديث. وفي الخمسينيات والستينيات بصفة خاصة أصبحت القصة

والقصة القصيرة هي السمة الأدبية البارزة للأدب العربي مضافاً إليها النشاط المسرحي البارز الذي تدعمت قواعده ومنطلقاته الآن في كثير من العواصم العربية.

والطريف أن أدب المقالة ليس فناً جديداً تماماً نبت في القرن العشرين، أو وفد على العرب من وراء البحار كالقصة والمسرحية. لقد عرف العرب الأقدمون في العصر العباسي أدب المقالة واحتوت عليه كتبهم، ومن يقرأ ما كتبه «الجاحظ» يجد بينه مقالات ممتعة جرت العادة العربية في تلك العصور الماضية على تسميتها بالفصول، بل إن المقالة أقدم في العربية من كتابات الجاحظ وفصوله التي دونها في كتابه «البيان والتبيين» عن مطاعن الشعوبية على العرب في شأن العصا وآلات الحرب ورده عليهم، بالإضافة إلى ما سطرته براعة الجاحظ في «البخلاء» ورسالة التربيع والتدوير، وكلمة مقالة مأخوذة من القول الذي يكون كما جاء في القاموس في مجال الخبر، والمقال والمقالة بمعنى واحد ويفترض في المقالة أن تناسب المقام على حد تعبير الشاعر الحطيئة وهو يخاطب عمر بن الخطاب:

تحنن عليّ هداك المليك
فإن لكل مقام مقالاً

ويفترض في المقالة أيضاً أن تقف عند حدود الكلام والثرثرة البليغة التي يبدأ بها صاحبها ولا يعرف كيف تنتهي. تقف المقالة عند حدود هذا الكلام الذي لا يهدف إلى التعمق والتركيز وإنما

يهدف إلى إبداء الرأي مستثمراً كل ما يملكه الكاتب من ثقافة عامة. والمقالة بهذا المدلول الحديث الذي لا يعترف بالتنظيم والتبويب والمنطق موجودة لدى الجاحظ فيما يسميه بالفصول، وفي وقت كان الشاعر أو الخطيب هو صاحب القول السيار الذائع والمعبر عن الرأي والمقارع بالحجة.

وقد نما فن المقالة وازدهر كشكل من أشكال التعبير الأدبي على أيدي كتابنا الرواد في القرن العشرين ومع محاولتهم فتح أبواب الفكر العربي والأدب العربي على ثقافات العالم وآدابه القديمة والحديثة.

وكانت المقالة هي المجال الأدبي المفتوح لهؤلاء الكتاب والمعبر عنهم، كانت ثقافتهم ثقافة موسوعية، وكانت أرض الفكر العربي الحديث ما تزال بكراً ولم يكن هناك مفر أمامهم سوى هذا الشكل الأدبي، هذا الفن السريع الذي يأخذ من كل فن بطرف ويقطف من كل بستان زهرة.

والمتأمل في حصاد هذه الفترة الخصبة من حياتنا الثقافية والأدبية التي غطاها بالقلم جيل الرواد يجد أدب المقالة بكافة أنواعه يغطي صفحات المجلات. فكانت المقالة الأدبية والمقالة الصحفية والمقالة السياسية والمقالة الهازلة وكانت مقالة الصورة الشخصية ومقالة النقد الاجتماعي والمقالة الوصفية ومقالة وصف الرحلات ومقالة السيرة والمقالة التأملية. وكانت المقالة الموضوعية بألوانها النقدية والفلسفية والتاريخية والعلمية والاجتماعية، وكانت المقالة

الجدلية والمقالة الإخبارية التي تحاكي الأقصوصة أو تلجأ إلى أسلوب التراجم.

كل هذه الألوان من أدب المقالة عرفه وكتبه جيل الرواد طه حسين والعقاد والمازني والحكيم والرافعي والزيات وزكي مبارك وأحمد أمين وأبو شادي وأحمد زكي ومن جاء بعدهم من الكتاب مثل يحيى حقي وزكي نجيب محفوظ وحسين فوزي، وقد شهدت مجد أدب المقالة وكتاب المقالة: صحف الرأي في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات والمجلات الأدبية من الأسبوع إلى السياسة الأسبوعية والأخبار والجديد والبلاغ والأساس وأخبار اليوم والهلال والكشكول والرسالة والثقافة وعديد غيرها من جرائد صحافة الرأي والمجلات الأدبية.

وقد تكتب المقالة في موضوعات جادة أو موضوعات هينة يسيرة. وقد تكتب عن عظائم الأمور أو سفاسفها؛ ومهما كان موضوع المقالة فلا بد أن تكون نوعاً من المصارحة وإبداء للرأي.

كان العقاد يرى أن المقالة ينبغي أن تكون مكتوبة على نمط المناجيات والأسمار وأحاديث الطريق بين الكاتب وقرائه وأن يكون فيها لون من ألوان الثرثرة والإفضاء بالتجارب الخاصة والأذواق الشخصية، فهي إذن تمثل أصدق تمثيل الأدب الذي تأثر بالجمهور وبروح السرعة في عصرنا الحاضر وبأسلوب الصحافة الأدبية.

ويرى الدكتور زكي نجيب محفوظ في كتابه ـ جنة العبيط ـ أن كاتب المقالة لا بد أن يكون ناقماً وأن تكون نقمته خفيفة يشيع

فيها لون باهت من التفكير الجميل. والنقد الأدبي يعتبر خروج المقالة في رأيه ـ عن هذه النقمة ـ خروجاً لها من أدب المقالة الرفيع مهما كان فيها من براعة الأسلوب وروعة الفكرة. على غير نسق من المنطق تكون المقالة الأدبية، تكون أقرب إلى الأحراش المعشبة منها إلى الحديقة المنسقة، تكون نزوة عقلية لا ضابط لها من نظام الأفكار أو في الأسلوب، تبدو كأن هضمها لم يتم في نفس كاتبها، تبدو بكراً في طزاجة الاكتشاف وهشاشته، تبدو أقرب إلى الحديث والسمر منها إلى التعليم والتلقين وفي أسلوب عذب سلس يتدفق بلا توقف وبلا عثرات.

ولا شك أن أحب ألوان أدب المقالة إلى القارىء أو إلى المستمع هي المقالة التي تعبر عن شخص كاتبها وروح المتحدث بها ففيها ألفة وثرثرة ومسامرة واعتراف وبوح وذكاء وفكاهة وسخرية ناعمة وابتسامة مبللة بالدموع. إنها من ذلك النوع الذي كتبه المازني ويقول فيه:

«أنا زوج الحياة الذي لا يستريح من تكاليفها، أقوم من النوم لأكتب وآكل وأنا أفكر فيما أكتب فألتهم لقمة وأخط سطراً أو بعض سطر وأنا أحلم أني اهتديت إلى الموضوع وأشتاق إلى أن ألاعب أولادي فيصدني أن الوقت لا ينفسح للعب والعبث وأن عليّ أن أكتب وأرى الحياة تسحر تحت يميني فأشتهي أن أضرب في زحمتها أو أسوم سرحها ولكن المطبعة كجهنم لا تشبع ولا تمل قولة: «هات».

وهي أيضاً من هذا النوع الذي كتب فيه فكري أباظة أحاديثه الإذاعية الشهيرة المرحة الساخرة الخفيفة الدم اللطيفة على الأسماع، وهذا اللون من أدب المقالة هو عصبها وروحها الذي افتقدناه مع موجة الحياة الجادة في الخمسينيات والذي لم يعد يكتبه سوى أفراد قلائل في وطننا العربي من أمثال القصاص السوري الكبير الدكتور عبدالسلام العجيلي والأديب المصري الكبير يحيى حقي، ولقد افتقدت صحافتنا الأدبية هذا اللون الجميل من الأدب، أدب المقالة والتي كانت طوال عشرات السنين مسرحاً تتأمله العيون وتنصت له الأسماع وتتفتح له القلوب، هذا هو أدب المقالة الذي أضعناه والذي نفتقده اليوم[1].

• • •

---

(١) مجلة «الدوحة»، يونيو ١٩٧٣.

١٦ المأساة والصدق الكامل
بقلم: ألدوس هكسلي

من هو هكسلي؟

* ولد ألدوس ليونارد هكسلي ـ واحد من أعظم كتاب جيله ـ في انجلترا عام ١٨٩٤.

* ينتمي هكسلي إلى عائلة عريقة في العبقرية: فهو حفيد توماس هكسلي العالم الشهير، وابن ليونارد هكسلي الصحفي الذائع الصيت، وأخو الدكتور جوليان هكسلي.

* بدأ حياته الأدبية شاعراً ـ واستمر ينظم الشعر طوال حياته، وقد جمع أشعاره الأولى في ديوان «المجلة والمقالات والتمثيليات وكتب الرحلات والنقد الأدبي المحترقة»: ومارس كتابة القصة والرواية الطويلة والتراجم السياسية وغيرها..

* يقول عنه أخوه جوليان: إنه الرجل الوحيد الذي يحمل معه دائرة المعارف البريطانية حينما يقوم برحلة طويلة.. أو يطوف حول العالم.

* أشهر مؤلفاته: الكروم الأصفر. الوسائل والغايات. عالم جريء جديد. موسيقى في الليل.

* وهذا المقال «المأساة والصدق الكامل» ترجمة لفصلٍ من كتابه «موسيقى في الليل» الذي يضم مختارات من مقالات كتبها في موضوعات متنوعة.

وفرغ «أودسيوس» من صنع الأقواس ليجد ستة من أفضل رفاقه وأشجعهم وقد تخلفوا يصارعون بكل قواهم، معلقين بالفضاء، باذلين جهدهم حتى يسمعوه نداءهم المتكرر اليائس باسمه هو، ولم يملك الهالكون إلا أن يتطلعوا دون أمل بينما كانت «سكيلا» تنوشهم عند مدخل كهفها وهم ما يزالون يصرخون مادين أيديهم إليّ من خلال صراعهم المخيف»، ويضيف أودسيوس أنه كان أفظع وأبشع مشهد رآه في كل رحلاته الكشفية عبر منافذ البحر، وبوسعنا أن نصدق ذلك فإن وصف «هوميروس» الصادق للحادثة مقنع لنا تماماً.

ثم زال الخطر، ورسا «أودسيوس» ورفاقه على شاطىء «سيشل» ليلاً، حيث أعدوا عشاءهم، أعدوه ـ كما يقول هوميروس ـ بعناية وحذق، وقد أجمعت «الأوذيسا» في كتبها «الاثني عشر» على ما يلي: «وعندما أشبعوا جوعهم وظمأهم فكروا في رفاقهم الأعزاء فبكوا، ومن خلال دموعهم تسلل النوم إلى جفونهم رويداً رويداً»..

إنه الصدق كل الصدق ولا شيء غير الصدق.. كان الأدباء القدامى يعطوننا في النادر أجزاء من الصدق.. نعم إن كل كتاب جيد يقدم لنا أجزاء من الصدق، وهذا هو شرط جودته.. وبدون هذا لا يكون جيداً.. أما الصدق الكامل، فلا!!

وقليلون من كتاب الماضي العظام هم الذين قدموا لنا الصدق الكامل، وهوميروس في «الأوذيسا» واحد من هذه القلة.

ولكنك ستتساءل: وما هذا الصدق؟ هل هو مثلاً: ٢ + ٢ = ٤؟ أو: لقد تولت الملكة «فيكتوريا» العرش سنة ١٨٣٧؟ أو: الضوء يقطع ١٨٧ ألف ميل في الثانية؟.

لا، بكل تأكيد، إنك لن تجد شيئاً من هذا القبيل في الأدب.. إن الصدق الذي أتكلم عنه ليس أكثر من واقع يمكن تقبله، وعندما تصبح التجارب التي يسجلها قطاع من الأدب متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا العملية، أو بما أسميه: تجاربنا الممكنة ـ هذه التجارب التي يمكن القول بأنها نتيجة لعملية استقراء واسع من الحقائق المعروفة التي نحس بأننا حصلنا عليها ـ فإننا نقول دون شك: هذا القطاع من الكتابة صادق.

ولكن هذا بالطبع ليس كل القصة، إن تقريراً عن حالة يتضمنها كتاب سيكولوجي ـ صادق من الناحية العلمية ما دام يمثل محتوى معيناً من أحداث خاصة، ولكنه ربما كان يهز القارىء على أساس أنه صادق أيضاً بالنظر إلى نفسه، أو بتعبير آخر: على أساس أنه مقبول أو محتمل أو متوائم مع تجاربه الحادثة أو الممكنة.

ولكن كتاباً في «الفسيولوجيا» ليس عملاً فنياً ولا حتى مجرد عمل فني عديم القيمة، إن مجرد التشابه أو التواؤم بين التجربة المسجلة في كتاب والتجربة المتذكرة أو المتخيلة من القارىء ـ ليس كافياً في ذاته لكي يجعل من العمل الفني عملاً صادقاً، إن الفن

الجيد يحوي لوناً من الصدق المطلق أكثر احتمالاً وتقبلاً وإقناعاً من الصدق ذاته.

وطبيعي فإن الفنان مزود بحساسية فذة ومقدرة على الإيصال ـ مقدرة على وضع الأشياء بحيث تكون متوسطة أو «عبْر» ـ مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس الذين تمر بهم نفس الأحداث..

إن التجربة لا تُعلّم إلا من لديه القابلية للتعلُّم، هؤلاء الذين لا حصر لهم، طبقاً للمثل الذي كان يردده دائماً والد مسز ميكاوبر!

والفنانون لديهم القابلية على التعلم إلى أقصى حد ولكنهم في نفس الوقت معلمون ماهرون.. إنهم يستقبلون من الأحداث أكثر مما يستقبله معظم الناس، وبوسعهم أن يصدروا ما استقبلوه بقدرة مصورة تحفر ما يوصلونه عميقاً في عقل القارىء.

إن أعظم انطباع لنا عن مقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلمة التالية: هذا هو عين ما أحسسته وفكرت فيه دائماً ولكن لم يكن بوسعي أبداً التعبير عنه في كلمات حتى ولا لنفسي..

وعلينا الآن أن نوضح ما قصدناه بقولنا «إن هوميروس كاتب يقول كل الصدق»، ونحن نقصد بذلك: أن التجارب التي سجلها تتواءم وتتلاصق في يسر وتتابع مع تجاربنا الحادثة والممكنة، أقول: تتواءم مع تجاربنا لا في نطاق عامل واحد فحسب، وإنما على مدار الخطر الذي يمثل وجودنا المادي والروحي، ونقصد أيضاً أن «هوميروس» قد سجل هذه التجارب بقدرة مصورة تجعلها تبدو مقبولة ومقنعة بطريقة خاصة..

إن الكثير يمكن أن يقال إذن عن الصدق في الأدب، ولنكرر هنا ما سبق أن قلناه بأن صدق هوميروس هو الصدق الكامل، ولنأخذ في اعتبارنا ما كان سيفعله أي شاعر آخر من الشعراء العظام إزاء قصة هجوم «سكيلا» على السفينة المارة.

تذكّر: ستة رجال اختطفوا، وأُكلوا أمام أعين رفاقهم!! ماذا كان الناجون سيفعلون في أي شعر آخر غير «الأوذيسا» كانوا سيبكون بالطبع حتى ولو كان ذلك كما جعلهم «هوميروس» يبكون.. ولكن هل كانوا سيطبخون عشاءهم؟ والأدهى من ذلك يطبخونه بعناية وحذق؟ هل كانوا سيأكلون ويشربون حتى الثمالة؟ وهل كانوا سيتساقطون صرعى النوم أثناء البكاء أو بعده؟! كلا: إنهم ـ بكل تأكيد ـ لم يكونوا ليفعلوا أي شيء من هذا القبيل. كانوا سيبكون بكل بساطة، لاعنين سوء حظهم والمصير الفاجع الذي انتهى إليه رفاقهم ـ وكان المشهد سينتهي نهاية تراجيدية عند دموعهم.

لقد فضل هوميروس ـ بالرغم من كل شيء ـ أن يقول الصدق كله. لقد عرف أنه حتى الذين ضحوا بقسوة يجب أن يأكلوا، وأن الجوع أقوى من الحزن، وأن إشباعه يحتل الصدارة حتى على الدموع. وعرف أيضاً، أن الذين تعودوا العناية والحذق في حياتهم يواصلون ممارستها بحذق أيضاً، وأنهم يجدون الإشباع الكامل في هذه العناية ـ حتى ولو كان أصدقاؤهم قد أكلوا للتو، وحتى لو كان الحذق متمثلاً في مجرد طبخ العشاء. وعرف هوميروس أيضاً، أنه عندما يكون البطن ممتلئاً يصبح بمقدور الرجال أن

يحزنوا. . وأنّ الحزن بعد العشاء. . هو في الغالب متعة وتسلية. وأخيراً، لقد عرف حتى ولو أن الجوع يحتل الصدارة عن الحزن، فإن التعب الحادث في نفس الوقت، يوقف مجراه، ويجلب بدلاً منه النوم الهنيء الذي يعطي للذين ضحوا فرصة للراحة والسلوى. وباختصار، لقد رفض هوميروس أن يعالج موضوعه معالجة تراجيدية. لقد فضل أن يقول كل الصدق.

وثمة مؤلف آخر آثر أن يقول الصدق الكامل: ذلك هو «فيلدنج». «فتوم جونز» واحد من الكتب القليلة التي تماثل «الأوذيسا» والتي كتبت في أوروبا منذ عصر «أسخيلوس» حتى العصر الحاضر. وهي تماثل الأوذيسا لأنها ليست تراجيدية أبداً. . حتى أثناء حدوث الأشياء المؤلمة والسارة لأن فيلدنج تماماً مثل هومر يعترف بكل الحقائق ولا يتهرب من شيء عند مواجهته لهذه الأمور. وفي الحقيقة، فإن هذين الكتابين ليسا تراجيديين لأن كاتبيهما لم يتهربا من أي شيء، لأنه خلال الأشياء التي لم يهملاها توجد الأشياء الهامشية والتي تمس صميم الموضوع مساً خفيفاً، والتي هي في واقع الحياة العملية المجال الحي الذي تضطرب فيه المواقف والشخصيات ـ تلك التي يصر كتاب التراجيديا على جعلها نقية بطريقة كيميائية. وإذا أخذنا في الاعتبار وعلى سبيل المثال حالة «صوفي وسترن» الرائعة الجمال والتي تعد نموذجاً لجمال الشابات، والتي من الواضح أن فيلدنج كان يقدسها تماماً (ويقال إنه قد صورها على غرار زوجته الأولى التي كان متيماً بها) ـ فإننا نرى أن فيلدنج قد رفض أن يحولها إلى واحدة من هؤلاء اللاتي يُنقّيْن

كيميائياً، واللاتي يعملن ويقاسين في عالم التراجيديـا. فحارس الفندق الذي حمل صوفيا المنهكة لينزلها من على ظهر حصانها ـ ما الذي دعاه لأن يقع؟ لم يكن ليقع ولا يمكنه أن يقـع ولا أن يتضعضع تحت ثقل وزنها في أية تراجيديا.

ذلك أن الوزن ـ بالنسبة لعالم التراجيـديا ـ شيء تـافه لا قيمة له، ويجب أن يكـون الأبطال فـوق قانـون الجاذبيـة. ولكن ليس هذا كل شيء. وليتذكر القارىء ماذا كانت نتيجة وقوعه؟ فعندما استلقى البطل على ظهره، سحب صوفيا فوقـه وكانت بطنه بمثابـة وسادة، ولـذلك ـ فمن حسن الحظ ـ أنها لم تصب بألم جسدي، وسحبها إلى أسفل مبتدئاً برأسها، وما دام قد ابتدأ بسحب رأسها فلا بد أنه سينتهي بساقيها.. وأصبح هناك مجال لأن تعرض مفاتنها الرائعة عرضاً خاطفاً.. حتى لقد ضحك الفلاحون السخفاء الذين كانوا بباب الفندق وتصايحوا: يا لصوفيا المسكينة، فعندما أنهضوهـا كانت خجلة من الإحـراج العنيف والكبرياء الجريحة.

وليس هناك شيء شاذ في صميم طبيعة هذا الموقف المدموغ بكل علامات الأدب الصادق. ومهما كان صدقه: فإنه مـوقف لم يحدث مطلقاً.. مطلقاً لأية بطلة في مأساة، ولم يكن ليسمح بحدوثه. ولكن فيلدنج رفض أن يفرض على نفسه فيتو التراجيديا ولم يتهرب من شيء.. حتى ولو كانت الهامشيات المضحكة خلال الحب أو اليأس. حتى ولو كان وجود أقل شيء تافة مؤلم يوقف

مجرى السعادة. لم يشأ أن يكون تراجيديا ــ ومن المؤكد أن هذا التوهج اللؤلؤي الذي أحدثه مشهد أرداف صوفيا الرائعة كان كافياً لطرد آلهة التراجيديا من قصة «توم جونز»، تماماً كما كان مشهد الرجال المنكوبين يأكلون أولاً ثم يتذكرون البكاء ثم ينسون دموعهم خلال النوم كافياً لأن يطرد هذه الآلهة من «الأوذيسا» منذ أكثر من خمسة وعشرين قرناً.

ويؤكد ريتشاردز في كتابه «قواعد النقد الأدبي» أن التراجيديا الجيدة تصمد في وجه كل التوافه والهذر، وأنه بوسعها أن تتسع لأي شيء في داخلها ومع ذلك فإنها تظل تراجيديا! ــ ويبدو أنه يتخذ من هذه القدرة على احتواء ــ ما ليس تراجيدياً وما هو ضد التراجيديا ــ محكاً تقاس به فضيلة التراجيديا.

ولقد حاول ذلك كل اليونانيين والفرنسيين ومعظم كتاب التراجيديا في عصر أليزابيث ــ عملياً، ولكن أروع أعمال شكسبير فقط هي التي تصمد في الاختبار. هذا ــ على الأقل ــ ما يقول به ريتشاردز. ترى، هل هو على صواب؟

لقد كانت تلح عليّ شكوكي في نصيب هذا الكلام من الصحة؛ إن تراجيديات شكسبير معلمة دائماً بالسخرية المرة والتشاؤم القاتل، ولكن هذا التشاؤم غالباً ما يكون مثالية بطولية أحيلت من الداخل إلى الخارج، والسخرية هي لون من الصور السلبية لخيال بطولي. أَحِلْ بياض «تروالسي» إلى سواد وكل ما فيه من سواد إلى بياض وسيكون لديك «ثرستس». وبنفس الطريقة فإن

«عطيل وديدمونة» يصبحان «ياجو»، وتصبح صورة «أوفيليا» السلبية البيضاء ممثلة لحقد هاملت، ولهلوستها الساذجة في أغانيها الجنونية، تماماً كما كان تشاؤم الملك لير هو النسخة السوداء المطابقة «لكوردليا».

لقد رأينا الآن أن الظل أو الصورة السلبية لأي شيء، ليس شيئاً تافهاً بالنسبة له. ولذا فإن سخريات شكسبير ومرارته وتشاؤماته تعمق عالمه التراجيدي ولكنها لا توسعه. ولو أنها قد وسعته ــ تماماً كما وسعت هامشيات هوميروس عالم الأوذيسا ــ إذن لكان عالم التراجيديات الشكسبيرية قد انقطع عن الوجود أوتوماتيكياً، فمثلاً، مشهد يعرض «مكدوف» المنكوب وهو يتناول عشاءه، متزايد الأسى، منصباً على الويسكي، مفكراً في زوجته وأطفاله المقتولين، أهدابه ما تزال مبتلة، مخلداً إلى النوم ــ مثل هذا المشهد صادق مع الحياة بما فيه الكفاية ولكنه لن يكون صادقاً مع فن التراجيديا، فتقديم مثل هذا المشهد كفيل بتغيير كل خصائص التمثيلية، ولو أن «ماكبث» صيغت على هذا النسق الأوذيسي لابتعدت عن كونها مأساة. أو فلنأخذ «ديدمونة»، إن تلميحات «ياجو» الوحشية الحاقدة عن سلوكها ــ هي من وجهة النظر غير الفاحصة ــ حشو في المأساة. إنها تقدم لنا في صور سلبية طبيعتها الحقيقية ومشاعرها تجاه عطيل، وهذه الصور السلبية هي دائماً صورها، وهي دائماً متحققة الملكية للبطلة الضحية في المأساة في حين أنها لو قفزت إلى شاطىء قبرص وسقطت كما سقطت «صوفيا» التي لا تقل عنها جمالاً، كاشفة عن مفاتن القرن السادس عشر

المختبئة تحت الملابس، فإن التمثيلية لم تكن لتصبح «عطيل» التي نعرفها. كان ياجو سينتج عائلة من الشكوك والأحقاد الصغيرة ومرارة العلقم، والسلبية الوحشية التي ستتضاعف مثنى وثلاث. وربما كان عطيل سيبقى كما هو عطيل أصلاً. ولكن قليلاً من الحواشي التي استعملها «فيلدنج» كفيل بتدمير التمثيلية ـ تدميرها كمأساة! لأنه لن يكون هناك ما يعوقها عن أن تصبح دراما عظيمة من نمط آخر. والحقيقة أن التراجيديا وما أدعوه بالصدق الكامل لا يمكن أن يتفقا، فعندما يوجد أحدهم سينعدم الآخر. إن هناك أشياء معينة لا تستطيع ـ حتى أعظم تراجيديات شكسبير ـ احتمالها في داخلها!

ولكي يصنع الفنان تراجيديا: عليه أن يعزل عنصراً منفرداً من مجموع التجربة الإنسانية، وأن يستعمل هذا العنصر المختار كمادة له. إن التراجيديا هي شيء معزول عن الصدق الكامل، بل إنها لتمتص منه تماماً كما يمتص الرحيق من الزهرة النضرة. إن التراجيديا نقية نقاء كيميائياً، ولذا فهي تؤثر تأثيراً سريعاً وعميقاً في مشاعرنا. وكل فن نقي نقاء كيميائياً له هذه القدرة على التأثير فينا بسرعة وعمق. ومن ثمة، فإن الكتابات الرديئة المنقاة كيميائياً ـ في الظروف النادرة التي تكتب فيها وتكون مقنعة بواسطة كاتب لديه موهبة «وضع الأشياء عبر» ـ هي عقاقير عاطفية سريعة المفعول ذات فعالية لا يمكن مقارنتها بالحساسية التي يثيرها الصدق الكامل، بل وأقوى حتى من الواقع المادي الملموس (بالنسبة لكثير من الناس). إن التراجيديا تحدث عملية تطهير عميقة لأنها نقية هذا

النقاء الكيميائي. إنها تنقي وتقوم وتعطي حياتنا العاطفية أسلوباً معيناً.. وتفعل هذا في سلاسة وقوة وإذا ما أصبحنا على التصاق بالتراجيديا فإن عناصر وجودنا تنجذب وتهوي للتو ـ في نمط جميل منظم ـ تماماً كما تنتظم بُرادة الحديد تحت تأثير المغناطيس. ومهما كانت تغيرات هذا النمط الفردية، فإنه يظل كما هو، من نفس النوع الذي هو عليه أصلاً. وأثناء قراءتنا أو سماعنا لمأساة، ينبعث فينا هذا الشعور بأن: أصدقاءنا هم المباهج والفواجع والحب.. وعقل الإنسان الذي لا يغلب! ممتزجاً أيضاً باعتقاد بطولي بأننا لا يمكن التغلب علينا حتى ولو وقعنا فريسة للفواجع، لأنه خلال الآلام العظيمة سنواصل الحب، بل وسنتعلم كيف نبتهج، وكنتيجة لأن التراجيديا تفعل بنا هذه الأفاعيل لذا فإننا نحس بمدى قيمتها. ما قيمة الفن الكلي الصدق؟ ما الذي يفعله بنا حتى يبدو وكأنه يستحق هذا الفعل! فلنحاول أن نكتشف الأمر.

إن الفن الكلي الصدق يغطي كل عناصر المأساة ويرينا ـ حتى ولو كان ذلك بواسطة التلميحات أو الإشارات ـ ما الذي حدث قبل أن تبدأ القصة التراجيدية، ما الذي سيحدث بعد انتهائها، ما الذي يحدث مصاحباً لها في «أي مكان آخر» (وأي مكان آخر هذه تشمل كل عقول وأجساد الشخصيات التي تقوم بأدوار رئيسية والتي لم تنغمس للغور في الصراع التراجيدي).

إن المأساة أشبه شيء بالدوامة التي لا تخضع لقانون والتي تبدو منعزلة على سطح نهر ضخم يتدفق في عظمة ودون توقف في

كل اتجاه من اتجاهاته. والأدب الكلي الصدق يحاول أن يفرض وجود النهر بكامله تماماً كما فرضت الدوامة وجودها فقط. إنه جد مختلف عن التراجيديا ـ حتى ولو كانت تحتوي ضمن سائر مركباتها ـ كل العناصر التي تصنع منها المأساة. إن «نفس الشيء» إذا ما وضع في تركيبة مغايرة يفقد شخصيته، ويصبح ـ أمام العقل الفاحص ـ مجرد تتابع أشياء مختلفة.

وفي الفن الكلي الصدق، تصبح الفواجع تماماً كالواقع، ويصبح الحب والعقل الذي لا يغلب مدعاة للإعجاب ومثاراً للأهمية ـ تماماً كما في المأساة. ومن ثمة فإن ضحايا «سكيلا» عانوا بقسوة كما عانى هيبوليتس الذي اغتاله الوحش في «فيدر»، كما أن التمزق الذي عاناه توم جونز عندما كان يفكر في أنه فقد «صوفياه» ـ وفقدها نتيجة لخطئه هو ـ ليس أقل كثيراً من ذلك الذي عاناه عطيل بعد مصرع ديدمونة (والحقيقة القائلة بأن مقدرة فيلدنج على «وضع الأشياء عبر» هي بلا جدال مساوية لمقدرة شكسبير ـ ليست سوى مصادفة)، ولكن الفواجع والبطولات قد وضعت بواسطة كاتب الصدق الكامل في محتوى آخر أكثر اتساعاً، كنتيجة لأنها انقطعت عن كونها هي نفسها مجرد الفواجع والبطولات المشابهة في المأساة. وهكذا، فإن الفن الكلي الصدق يترك فينا تأثيراً مغايراً تماماً لذلك الذي تتركه المأساة. وإن وضعيتنا عند قراءتنا لكتاب كليّ الصدق ليست أبداً شيئاً من الشعور بالفخر أو العظمة البطولية، وإنما هي شيء يشبه التسليم أو التقبل (ومن الجائز أن يكون التقبل ذاته بطولياً).

ونتيجة لأن الأدب الكلي الصدق غير مُنقّى كيميائياً، فإنه لا يستطيع تحريكنا بسرعة ولا بقوة كما تحركنا المأساة أو أي لون آخر من ألوان الأدب المصفى كيميائياً. ولكني أؤمن بأن تأثيراته أكثر دواماً، كما أن المباهج التي تصاحب قارىء المأساة أو المستمع إليها هي من طبيعة المسكرات المؤقتة. إن وجودنا لا يحتمل طويلاً الدوام على هذا النمط الذي تفرضه علينا المأساة، حرّك المغناطيس، وستجد أن برادة الحديد تعود ثانية إلى ما كانت عليه من بعثرة. ولكن نمط التقبل والتسليم الذي يفرضه علينا الأدب الكلي الصدق ـ بالرغم من أن جماله أكثر توقعاً في النهاية ـ هو أكثر ثباتاً، وربما كان ذلك من أجل هذا السبب بالذات. إن التطهير الذي تحدثه المأساة عنيف وملموس، ولكن التطهير الهادىء الذي يحدثه الأدب الكلي الصدق أكثر ديمومة.

ولقد أصبح الأدب في الأزمنة الحديثة أكثر وأكثر وعياً عملياً بالصدق الكامل لمحيطات عظيمة من الأشياء الهامشية، ولأحداث وأفكار تمتد بلا نهاية.. بعيداً في كل اتجاه ومن كل صوب (سواء أكان شخصية أو قصة) وأصبح في وسع المؤلف أن يختار ما يشاء. ولقد أصبح فرض نوع من العناصر العفوية ـ التي يجب أن تفرض بواسطة كل من يريد كتابة المأساة ـ شيئاً صعباً للغاية؛ أما بالنسبة لهؤلاء الذين يحرصون على أن يظلوا معاصرين فقد أصبح شيئاً مستحيلاً. وهذا لا يعني، بالطبع، أن على الكاتب المعاصر أن يقيد نفسه بطريقة طبيعية بحتة. فإنه بوسع المرء أن يبرر وجود الصدق الكامل دون أن يبرزه في نسق مشرق، ومن الممكن أن يكون هناك

كتاب كل فصوله عبارة عن أدب مسلٍ ـ ومع ذلك، ونتيجة لأنه مقنع لنا، فإنه يقول الحقيقة الكاملة. وليس هناك كتاب من كل الأعمال الهامة في الأدب المعاصر يمكن أن يعد تراجيدياً خالصة. وليس هناك كاتب معاصر ذو مكانة إلا ويؤثر أن يقرر الحقيقة الكاملة. ومهما كان اختلاف كاتب عن غيره في الأسلوب، أو الحقيقة، أو الاتجاه الفلسفي، أو الفني، أو في مجال القيم، فإن الكتاب المعاصرين ـ على وجه العموم ـ مولعون بالصدق الكامل، وها هي أسماء خمسة من أعظم وأهم الكتاب المعاصرين فعلاً: بروست، د. هـ. لورانس، أندريه جيد، كفكا، وهمنجواي.. فالملاحظ أن المؤلفين الخمسة يختلف كل منهم عن الآخر تمام الاختلاف، ولكنهم يتفقون في شيء واحد هو أن أحداً منهم لم يكتب مأساة مصفاة، وأن جميعهم معنيون بالصدق الكامل..

ولقد كنت أحدس أحياناً ما إذا كانت التراجيديا ـ كشكل من أشكال الفن ـ سوف لا تنهار ولكن الحقيقة المتمثلة في أننا ما زلنا نهتز بإعجاب لأعمال الماضي التراجيدية بالرغم من أن لدينا إمكانية تغيير قرارنا الحسن بشأنها حتى ولو كان. ذلك نتيجة التراجيديات السيئة التي يضمها المسرح والسينما المعاصران ـ هذه الحقيقة تجعلني أعتقد بأن يوم الفن المصفى كيميائياً لم ينته بعد.

وربما كانت المأساة تمر الآن بفترة من فترات الانحطاط، لأن كل كتاب جيلنا العظام مشغولون للغاية بتعمق عالم الصدق الكامل، الحديث الاكتشاف، أو المعاد اكتشافه حتى يكون بوسعهم

أن يعيروه اهتماماً ما. ولكن ليس هناك سبب معقول للاعتقاد بأن وضعية هذه الأشياء ستستمر إلى الأبد.

إن المأساة أثمن جداً من أن تترك للموت، وليس هناك ما يمنع كلا النوعين من الأدب، غير المنقى كيميائياً، والمنقى كيميائياً، أدب الحقيقة الكاملة، وأدب الحقيقة الجزئية ــ يمنعهما من الاستمرار جنباً إلى جنب كلا في جوه الخاص. ذلك أن الحياة الإنسانية في حاجة إلى كليهما.

• • •